DAS LITERARISCHE PORTRÄT DES GIOVANNI CIMABUE

Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgeschichte

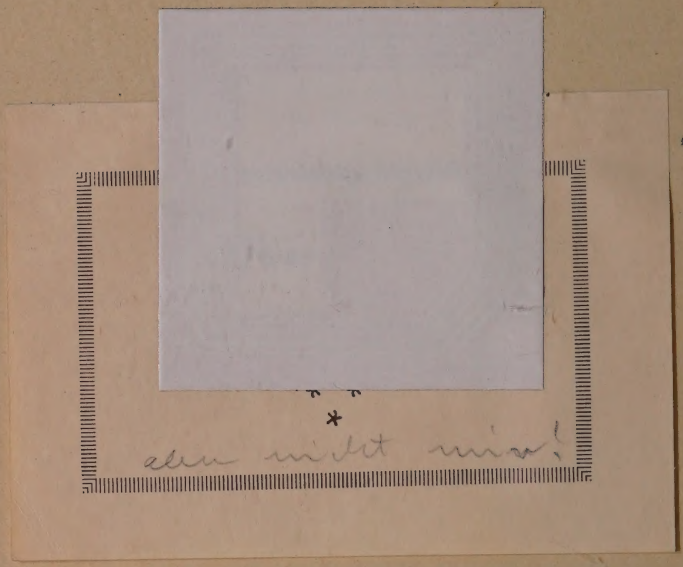
von

ERNST BENKARD

MÜNCHEN

BEI F. BRUCKMANN A.-G.

MCMXVII



Ulrich Middeldorf

DAS LITERARISCHE PORTRÄT DES GIOVANNI CIMABUE

GIOVANNI CIMABUE PITTOR FIORENTINO

DAS LITERARISCHE PORTRÄT DES GIOVANNI CIMABUE

Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgeschichte

von

ERNST BENKARD

MÜNCHEN

BEI F. BRUCKMANN A.-G.

MCMXVII

STADTBIBLIOTHEK
FRANKFURT AM MAIN.

Veräusserte Dublette
der
Stadtbibliothek
Frankfurt am Main

Druck von F. Bruckmann A.G. in München

Made in Germany.

GETTY CENTER LIBRARY

LO STUDIO DELLE BELLE
ARTI HA IN OGNI TEMPO
DISTINTE LE CULTE DALLE
BARBARE NAZIONI

ALESSANDRO DA MORRONA

ERSTER TEIL

Italien seit Dante bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts

INHALT

Seite

Vorbemerkung 15

Erstes Kapitel: Die Zeit vor Vasari 21
Quellen 23
Historiker 41
Forscher 54

Zweites Kapitel: Die Viten des Giorgio Vasari . 65
Grundriß und Aufbau der Vite im Hinblick auf Cimabue 67
Die erste Vita vom Jahre 1550 . 81
Die zweite Vita vom Jahre 1568 . 102
Alphabetisches Verzeichnis der von Vasari angeführten Werke Cimabues 114

Drittes Kapitel: Die Vasarinachfolge und ihr Gegenspiel 115
Die Vasarimanieristen 119
Das Gegenspiel 125
Die Restauration Vasaris 136
Chronologie 152
Extrakt 162
Anlage: Baldinuccis Notizie di Cimabue, Text und Erläuterung . 169

Viertes Kapitel: Stilistik und Historie 185
Tradition und Fortschritt 190
Intermezzo: Pisa 207
Der Sieg der Historie 218
Concentration 239

Verzeichnis der benutzten Literatur 263

Namenregister 268
Künstler 268
Autoren 270

VORBEMERKUNG

Die wissenschaftliche Betrachtung Giottos concentrierte sich bisher vorzüglich auf die künstlerische Seite seines Schaffens; dagegen ließ sie das Problem seiner stilistischen Herkunft verhältnismäßig unbeachtet. Dieses Verhalten ist kein zufälliges; denn unsere Kenntnis der Monumentalmalerei des Ducento ist heute noch stilistisch wenig gesichert. Derart arbeitet man bei der stilistischen Herkunft des Giotto noch immer vorwiegend mit einem Dogma, und dieses verweist auf Giovanni Cimabue.

Der nächste Weg, um sich über Cimabue zu unterrichten, führt zu Giorgio Vasaris Vita di Cimabue; ihr Inhalt erweckt die Frage nach den Grundlagen dieser Lebensgeschichte und ihres Werkeverzeichnisses. Daher ergibt sich die Aufgabe, die kunsthistoriographische Genesis von Vasaris Vita di Cimabue zu verfolgen; diese Aufgabe ist an sich nicht neu.

Somit setzt unsere Untersuchung bei Dantes bekanntem Wort über Cimabue ein und schaut zunächst dessen Sinn und Bedeutung an; sodann berücksichtigt sie die trecentistischen Commentare der Divina Commedia, soweit sie für unsere Zwecke in Betracht kommen. Daran anschließend unterliegen die Cimabuestellen der Historiker des Quattrocento, also des Filippo Villani, des Lorenzo Ghiberti und des Cristoforo Landino einer Betrachtung. Endlich folgt eine Einsicht in die Biographien und Werkekataloge der Anonymi des Libro Billi, des Codice Magliabechiano, sowie der Vite d'artisti des Gio: Battista Gelli.

Dann erst wird Giorgio Vasari in den Mittelpunkt der Behandlung gestellt; sie befaßt sich mit seiner gesamten Absicht und seiner speziellen Leistung in unserem Fall. Diese Betrachtung Vasaris führt aber

nach der negativen Seite zu dem Resultat, daß er kein Werk Cimabues historisch gesichert überliefert. Daher ist es nicht möglich allein auf Grund der Kenntnis Vasaris an die Fassung des bildend-künstlerischen Wertes, den Cimabue verkörpert, heranzutreten.
In dieser Lage wurde die an Vasari sich anschliessende Kunsthistoriographie sowie auch die Produktion des folgenden XVII. Jahrhunderts befragt. Dabei ergaben sich zwar nur geringe Erkenntnisse über Cimabue als Künstler, doch eröffneten sich Einblicke allgemeiner Art in die Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung. So ward der Stoff, der nur als Hilfswissen herangezogen werden sollte, an sich mächtig und führte zu eigenen Problemen, die ein weiteres Eindringen in die italienischen Schriftsteller des XVIII. Jahrhunderts forderten. In der Folge werden diese Probleme auch über Italien hinaus ihre Rechte geltend und endlich eine Berücksichtigung des Materiales des XIX. Jahrhunderts zur abschließenden Pflicht machen. Mit dieser Perspektive ist der Inhalt eines zweiten und dritten Teiles meines Temas angegeben.
So trat im Rahmen dieser Arbeit die bildendkünstlerische Potenz des Cimabue immer stärker zurück; dies mag für die selbständige Kraft der behandelten Materie zeugen. Zugleich aber schmeichelt sich dieser Versuch, doch Einiges zu dem Ansehen des Cimabue beizutragen.

* * *

Bei einem Versuch wie dem vorliegenden mußten häufig Bibliotheken in Anspruch genommen werden. Wenn ich an meine letzten Arbeitsjahre zurückdenke, wäre es undankbar, das Entgegenkommen der Stadt-

bibliothek, der Carl von Rothschildschen Bibliothek, sowie der Bibliothek des Städelschen Kunst Institutes, alle zu Frankfurt a. M., unerwähnt zu lassen.
In Rom, wo die hauptsächlichen Teile dieser Arbeit entstanden, ist es vor allem das Preußische Historische Institut, aber auch die Biblioteca Hertziana, an denen ich gerne gearbeitet habe; der Biblioteca Nazionale zu Florenz, dem dortigen Kunsthistorischen Institut und der Biblioteca Vaticana weiß ich mich aufrichtig verpflichtet.

ERSTES KAPITEL

Die Zeit vor Vasari

Wenn das tätige Leben vergangener Zeiten rätselhaft entschwunden ist, bleibt dem nachgeborenen Menschen, dem es nützlich dünkt, ihr Tun und Lassen zu beschauen, nichts als die Leistung geistiger Naturen, um sich Einsicht zu verschaffen und Vorstellungen zu bilden. Gott hat in seiner großen Güte jedem seiner Tagewerke einen Geist erweckt, der ihm zum Ruhme und uns zur Gnade aufzuzeichnen und zu bewahren berufen war.

Quellen

Für Alles, was um die Wende des XIII. zum XIV. Jahrhundert die Sinne und den Verstand des frühreifen Italien bewegte, dient Dantes Divina Commedia als sammelnder Spiegel, in den wir vertrauensvoll und ehrfürchtig blicken dürfen. An keinem geringeren Orte, und zwar im XI. Gesang des Purgatorio, findet sich die früheste Nachricht über Cimabue. Sie lautet:

O vanagloria dell'umane posse,
Com'poco verde in su la cima dura,
Se non è giunta dall'etati grosse!
Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido,
Sì che la fama di colui oscura.
Così ha tolto l'uno all'altro Guido
La gloria della lingua; e forse è nato
Chi l'uno e l'altro caccerà di nido.

Ehe man sich zum Sinn dieser Verse wendet, ist es unerläßlich, sich die Situation, aus der heraus sie geäußert werden, klar zu machen.
Dante und Vergil befinden sich im ersten Kreis des Fegefeuers bei jenen Männern, die während ihrer

irdischen Existenz eitler Hochmut bedrückte. Nachdem der Graf Umberto da Sta. Fiore von seiner Adelsanmaßlichkeit gesprochen hat, beugt sich Dante zu einem zweiten Büßenden nieder, in dem er den Miniaturenmaler Oderisi aus Gubbio wiedererkennt. Auch Oderisi plagte bei Lebzeiten Hochmut, der sich bei ihm in der Form des verstiegenen Künstlerstolzes äußerte (lo gran disio dell' eccellenza)[1]; daher wollte er den Ruhm seines Nebenbuhlers, des Miniaturenmalers Franco da Bologna nicht zugeben. Oderisi gesteht dieses sittliche Vergehen in seiner Replik an Dante nunmehr rückhaltlos ein, wie er sich denn nur in dem Purgatorio befindet, weil er sich schon bei Lebzeiten innerlich der besseren Einsicht über Franco zugewandt hatte[2].

An erster Stelle bringt also die Situation ein Selbstbekenntnis des Oderisi. Nach diesem wechselt das Thema der Unterhaltung, und sie wendet sich zu einer allgemeinen Erörterung über die Dauer des menschlichen Ruhmes in guten Zeiten; im Rahmen dieser Erörterung greift Oderisi Beispiele aus seiner eigenen Zeit heraus, in deren Kreis auch Cimabue zählt. Also ist an dieser Stelle nicht mehr von der „superbia" des Einzelnen die Rede, sondern von der Grausamkeit der Zeit gegen die berühmten Menschen

[1]) J. Burckhardt, Cultur der Renaissance vol. I. pag. 154 spricht von der „Ruhmbegier" des Oderisi.

[2]) Vergl. dafür Oderisis eigene Worte Purg. XI. Vers 89/90: „Ed ancor non sarei qui, se non fosse Che, possendo peccar, mi volsi a Dio." Ferner die Worte Guinicellis Purg. XXVI. Vers 92/93: „e già mi purgo Per ben dolermi prima ch'allo stremo". Unter dem „dolersi" und dem „volgersi a Dio" ein reuiges Bekenntnis der Männer in der Beichte zu sehen, scheint mir dem Wortlaut nach zu hurtig ausgelegt; außerdem geht es wohl sprachlich nicht an. Vergl. Ottimo Commento II. 187.

in der Periode nach der „etate grossa“. In diesen Zusammenhang stellt Dante auch den Maler Cimabue.

Für den Inhalt der Verse Dantes stehen uns seine Commentatoren helfend zur Seite; diese haben über alle Personen, die dort direkt mit Namen oder in der Form der Andeutung genannt werden, eine Ausdeutung bereit. Fangen wir an, die Verse von rückwärts zu betrachten und schreiten von da zu ihrem Beginn vor, so hat man schon früh[1]) unter dem anonymen Emporkömmling, auf den prophetisch verwiesen wird, Dante selbst verstanden, der mit bescheidenem Stolz auf seinen zukünftigen Ruhm anspielt; diese Inhaltserklärung besteht auch heute noch als allgemein angenommen[2]). Dante verspricht sich diesen seinen Ruhm gegenüber den beiden Guido zu erlangen, von denen der jüngere dem älteren bereits das Ansehen geraubt hatte.

Man erkennt ziemlich übereinstimmend[3]) unter die-

[1]) Comedia di Dante... col Commento di Jacopo della Lana, Bologna 1866/67 vol. II. pag. 131. Die Datierung des Commentars fällt in die Jahre 1328/1333 vgl. C. Hegel, Über den hist. Werth der älteren Dantecommentare pag. 12. — Alessandro Torri, L'Ottimo Commento della Divina Commedia vol. II. pag. 188. Um 1333/34 zu datieren vergl. Vasari-Frey, vol. I. pag. 400 Anmk. — Commentum magistri Benvenuti da Imola in Comoediam Dantis ed. Lod. Ant. Muratori, Antiqui. Ital. med. aev. tom. I. pag. 1186. Der Commentar 1379 zu datieren vergl. C. Hegel, o c. pag. 41.

[2]) Witte, Dantes göttl. Komödie pag. 605. — Philalethes, Dantes Göttl. Comödie vol. II. pag. 113. — B. Bianchi, la com. di Dante 1883 pag. 332. — Gildemeister, Dantes göttl. Komödie pag. 252.

[3]) Philalethes, vol. II. pag. 111/112 zweifelt noch leicht zwischen Fra Guittone del Viva von Arezzo, Guinicelli und Cavalcanti; dann wäre unter dem Emporkömmling Cavalcanti und nicht Dante zu verstehen. Ph. macht diese Annahme aber selbst

sen nur mit dem Vornamen bezeichneten Persönlichkeiten die Dichter Guido Guinicelli aus Bologna (gest. 1276) und Guido Cavalcanti aus Florenz (gest. 1302); für den zuerst genannten hegte Dante eine Verehrung, die sich aus seinen eigenen Werken erweisen läßt[1]), mit Cavalcanti verband ihn persönliche Freundschaft[2]).

Nähere Darlegungen über Giotto sind wohl nicht von Nöten; erwähnt mag sein, daß er schon in alten Commentaren als genauer Freund Dantes bezeichnet wird[3]).

Nun erst kommt unsere rückläufige Betrachtung zu Cimabue, der bei Dante an erster Stelle steht. Die Commentatoren zweifeln nicht an der Bedeutung, die Dante Cimabue für die Malerei (credette Cimabue nella pintura tener lo campo) zuspricht. Ihnen ist Cimabue die erste große Malerfigur der Zeit nach der „etate grossa". Was sich vorher bereits aus unserer Zerlegung der Situation ergab, bestätigt also die Haltung der Dantecommentare[4]).

hinfällig, indem er sich für Dante als den geweissagten Emporkömmling entscheidet. — Gildemeister, l. c. hält es für wahrscheinlich, daß der erste Guido, Fra Guittone del Viva da Arezzo, der zweite Guinicelli ist. Cavalcanti würde dann völlig ausscheiden. Dem widerspricht der Inhalt der sonstigen Commentare, die selten Cavalcanti übergehen. — vergl. Scartazzini, Enciclopedia Dantesca vol. I. pag. 972 und die dortigen Citate.

[1]) Purgatorio, XXVI. 94—104. — Dante, il Convito, IV. 20. — Biagioli, la commedia di Dante, vol. II. pag. 412. — Philalethes, vol. II. pag. 112. — Scartazzini, vol. I. pag. 974.

[2]) Dante, Vita nuova, III. 56. — Scartazzini, vol. I. pag. 973.

[3]) Benv. da Jmola, o. c. pag. 1185. — Scartazzini, vol. I. pag. 907.

[4]) Vergl. Ottimo Commento, vol. II. pag. 188. — Ben-

Einzig Philalethes ist dem klaren Sinn Dantes und der übereinstimmenden Auffassung der Commentatoren gegenüber zwiespältig. Zwar sagt auch er, die Dantestelle beweise „daß Cimabue während seines Lebens zu Florenz den ersten Rang unter den Malern einnahm“ [1]), aber er räumt zugleich ein, „daß er (Cimabue) keineswegs in ganz Italien gleichen Vorzug genossen, sondern diesen mindestens mit den Häuptern der älteren Kunstschulen zu Siena und Pisa geteilt habe.“ Der erste Teil dieser Commentation ist ungenau; denn Dante sagt deutlich „nella pintura“ und beschränkt Cimabues Ruhm nicht auf Florenz. Philalethes war auf Grund von Rumohrs „Italienischen Forschungen“ zu seiner willkürlichen Einschränkung von Dantes Urteil gelangt [2]); auch den zweiten Teil seiner Commentation, der mit dem Inhalt der Dantestelle zunächst in keinem literarischen Zusammenhang steht, entnimmt Philalethes Rumohrs Arbeit.

Friedrich von Rumohr hatte die kunstgeschichtliche Arbeit, die Italien im XVIII. Jahrhundert gezeitigt hatte, im besonderen die Meinungen des Padre Guglielmo della Valle, in wesentlichen Stücken nach Deutschland übertragen. Philalethes, von dem Ideal einer allgemeinen Bildung beherrscht, glaubt sich genötigt, die damals „moderne“ kunstgeschichtliche Be-

venuto da Imola ed. c. pag. 1185: „Et fuit excellens Pictor“ (Cimabos). — Commento d'Anonimo Fiorentino ed. P. Fanfani vol. II .pag. 187. — Biagioli, o. c. vol. II. pag. 166. — Bianchi, o. c. pag. 332 hält eine besondere Anmk. zu Cimabue nicht von Nöten. — Gildemeister, a. a. O. — Scartazzini, o. c. vol. I. pag. 377.

[1]) a. a. O. pag. 110.

[2]) Rumohr, o. c. vol. II. pag. 16 ff.

wertung Cimabues in die Danteforschung hineinzutragen. Vorher hat in der Danteforschung kein Zweifel bestanden, daß Dantes Wort über Cimabue ein allgemeines Lob in sich schließt. Die unruhige Ausführung Philalethes' zu Dantes Worten entspringt also einer Einwirkung der Kunstgeschichte auf diesen Danteforscher.

Die Kunstgeschichte bezweifelte die Berechtigung von Dantes Lob an Cimabue, erhob sich über Dantes Competenz und bemühte sich, eine Deutung der Dantestelle zu geben, die über die Inhaltsangabe der Commentatoren hinausgeht. Diese Absicht verkörpert für die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts am deutlichsten Franz Wickhoff in seinem Aufsatz „Über die Zeit des Guido von Siena“ [1]).

Wickhoffs Deutung Dantes, die nur die Verse 94 bis 96 (Credette Cimabue bis colui oscura) umfaßte, spricht sich dahin aus, daß Oderisi Dantes „lobpreisenden Gruß bescheiden mit dem Hinweise auf die Vergänglichkeit des irdischen Ruhmes erwiederte“ und in der Folge setzt sie Oderisis Los gegenüber seinem Nebenbuhler Franco da Bologna, dem Verhältnis des Guido Guinicelli zu Guido Cavalcanti gleich und parallelisiert damit letzten Endes die Stellung des Cimabue zu Giotto [2]). Für Wickhoff besteht also eine Zusammengehörigkeit des Oderisi mit den vier anderen Männern (Guinicelli, Cavalcanti, Cimabue, Giotto) der citierten Dantestelle, und dadurch gelangte er zu einer Aufstellung dreier in ihrer Art sich entsprechender Beispielspaare.

[1]) Mittlng. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung, vol. X. pag. 244/286.

[2]) a. a. O. pag. 257: „Sowie der seine (Oderisis Ruhm) durch

Diese Auslegung entstand dadurch, daß die allgemeine Einleitung der Worte über Cimabue „O vana-gloria... etati grosse“ nicht berücksichtigt wurde; so lag für Wickhoff keine Trennung zwischen Oderisi und den anderen Männern vor. Deshalb zog er die kunstgeschichtliche Folgerung, daß Dante Cimabue auf die Stufe Oderisis habe herabdrücken wollen, und so begründete Wickhoff seine in der Kunstgeschichte nur zu bekannte Cimabueverneinung.

Demgegenüber sei nunmehr an unsere frühere Zerlegung der Situation erinnert. Wir unterschieden zwischen dem Selbstbekenntnis Oderisis und zwischen seiner Erörterung über die Dauer des menschlichen Ruhmes in guten Zeiten; durch diese, aus den Worten Dantes selbst sich ergebende Unterscheidung, trennt sich das persönliche Geschick des Oderisi von der allgemeinen Betrachtung, die ihm in den Mund gelegt wird. Somit schwindet jede Parallelisierung des Cimabue mit Oderisi, wie sie Wickhoff gewollt hat[1]).

Vielmehr rückt Cimabue neuerdings in die Gemeinschaft mit Giotto und den beiden Guido, Männern, die Dante in Verehrung hielt, und die in Freundschaft zu ihm standen. Dieses Moment, wie auch den Hinweis Dantes auf sich selbst, hat Wickhoff völlig außer Acht gelassen. So entwickelt sich die Cimabuestelle Dantes entgegen Wickhoffs Meinung zu folgendem Sinn:

Franco aus Bologna, so sei jener des Dichters Guido Guinicelli durch den des Guido Cavalcanti, der Ruhm des Malers Cimabue durch Giottos Ruhm verdunkelt worden.“

[1]) Vergl. dagegen Schlossers Worte, Materialien z. Quellenkunde der Kunstgeschichte I. pag. 48: „das geringere und deutlich exempelhafte Miniatorenpaar (Franco-Oderisi) wird dabei (bei einer Deutung Dantes) wohlweislich vor der Schwelle gelassen“; aber Franco und Oderisi haben garnichts mit der Cimabuefigur zu schaffen.

Dante spricht von einer Blütezeit der Entwicklung, die großen Männern rasch ihre Bedeutung raubt. Im Rahmen dieser Erörterung gibt Dante Beispiele und sagt etwa: Cimabue glaubte, daß sein Ruhm in der Malerei von Dauer sein müsse; heute ist er bereits verdunkelt und Alles spricht nur von Giotto. Einen ähnlichen Vorgang der Entwicklung haben wir auch bei den Dichtern erlebt. Guido Guinicelli wurde von Cavalcanti verdrängt, und wie lange wird es dauern, daß durch einen Dritten Beide vergessen sind. Wir stehen bei Dante vor einer Kennzeichnung seiner eigenen Zeit; diese besitzt heute noch unmittelbare Giltigkeit.

Und doch hat in der bisherigen Literatur Wickhoffs Deutung, namentlich in der Wiener Schule[1]), überwiegend weitergewirkt, so daß man noch bei J. von Schlosser auf die Annahme der „drei Beispielspaare" trifft und weiterhin belehrt wird, daß Cimabues Erwähnung, die eines „altmodischen, der vorhergehenden Generation angehörigen und schon fast verschollenen" Künstlers bedeutet[2]).

Hieran ist der erste Teil zutreffend; denn Dante nennt Cimabue sicher als den Vertreter einer vergangenen Zeit. Aber diese zählt nicht mehr zu der „etate grossa", und Dantes Hinweis auf Cimabue will gerade diesem seine Bedeutung bewahren. Schlossers Auffassung ist insofern zu eng, als Dante an Cimabue ein lebendiges Interesse genommen hat. Denn nirgends findet sich bei Dante ein Anhalt, daß ihm Cimabue ein „verschollener Künstler" gewesen ist. Diese Meinung legte sich Schlosser auf Grund seines

[1]) Max Dvořák, Über Rintelens Giotto, Kunstgesch. Anzeigen 1911, pag. 94 Anm.

[2]) Kunstgesch. Jahrb. d. Zentralcomm. 1910 pag. 118.

kunstgeschichtlichen Wissens zurecht. Nun ist aber Cimabue selbst heute noch eine keineswegs stilistisch klar umrissene Erscheinung. Die Kunstgeschichte glaubte immer wieder durch eine Reihe von Künstlern, die vor der Zeit Cimabues gelebt haben, und durch Werke, die vor seiner Zeit entstanden sind, diesen aus seiner traditionellen Position verdrängen zu können. Solange aber der stilistische Beweis fehlt, daß Cimabue im ganzen Schaffen des Ducento wirklich nur eine Lokalgröße durchschnittlicher Art darstellt, ist das ablehnende Verhalten der kunstgeschichtlichen Forschung Cimabue gegenüber nicht berechtigt und unangängig. Bis dahin besteht kein Grund, an dem zuverlässigen Sinn der Worte Dantes über Cimabue zu zweifeln, es sei denn, wir vermöchten unsere stilistisch gegründete Einsicht über Dantes nahes Erlebnis zu stellen. Solange dies nicht der Fall ist, bedeutet jedes Vermengen der Worte Dantes mit der heute herrschenden negativen kunstgeschichtlichen Ansicht über Cimabue eine Unreinlichkeit. Erst wieder, wenn die Betrachtung, unbelastet durch kunstgeschichtliche Vorstellungen, dem Dichterwort als solchem gegenübertritt, kann in der ganzen Frage zu neuer Klarheit gelangt werden. Und dies um so mehr, als die kunstgeschichtlichen Resultate über Cimabue noch nirgends von einer umfassenden Vertrautheit mit der Produktion des Ducento ihren Ausgang genommen haben.

Wickhoffs und Schlossers Auffassung ist dann in neuerer Zeit bei Friedrich Rintelen auf Widerspruch gestoßen[1]). Er hat in der kunstgeschichtlichen Ge-

[1]) Schon früher hat sich Thode gegen Wickhoff gewandt. Vergl. Repert. f. K.-W. vol. XIII. pag. 29: „Nun bezeugt es Dante aber

sellschaft zu Berlin eine Deutung Dantes gefordert, die Wickhoff entgegenstrebte, und er hat später diesen Anspruch ausführlicher begründet[1]).

Rintelens Deutung besitzt schon darin eine befreiende Wirkung, daß sie sich lediglich an Dantes Worte über Cimabue hält und den Cimabue der kunstgeschichtlichen Forschung aus der Diskussion ausscheidet. Derart löste der tiefere Sinn der Dantestelle — etwa das, was wir die Situation nannten — Rintelen die Verse „O vanagloria.... etati grosse" von dem vorhergehenden Bekenntnis Oderisis los, und damit ward Oderisi selbst aus der Gemeinschaft mit Cimabue frei; so wurde Rintelens Überlegung möglich, daß ein Gegensatz sich auftue, der aus „der düsteren allgemeinen Betrachtung in das Licht der Tatsachen" führe.

Ferner ist Rintelen, im Gegensatz zu Wickhoff, auf die Verse Dantes in vollem Umfang zurückgegangen und hat, als Folge davon, Dante selbst in den Kreis der Männer, um die es sich handelt, einbezogen. Rintelen lehrte verstehen, daß die fünf Männer, Cimabue, Giotto, Guinicelli, Calvacanti, Dante „unter sich bleiben" und, daß „von den beiden wackeren Minia-

ausdrücklich, daß vor Giotto Cimabue in Florenz der größte und berühmteste Maler war, ein Zeugnis auf das Wickhoff merkwürdigerweise... fast gar kein Gewicht legt."

[1]) Sitzungsberichte der kunstgesch. Gesell. Berlin 1911 No. 7, Rintelen über die Madonna Rucellai. — Monatshefte für Kunstw. 1913 pag. 200—204, Rintelen, Dante über Cimabue. Mitten in der Drucklegung dieser Abhandlung erscheint Rintelens Aufsatz „Dante über Cimabue II.", Monatsh. f. K.-W. 1917 Heft II/III. pag. 97 ff. Ich kann nichts Besseres tun, als auf die dortigen neuen und klaren Beweisgründe für den positiven Wert der Cimabuestelle Dantes nachdrücklichst zu verweisen.

turenmalern mit keinem Wort mehr die Rede“ ist. In diesem Kreis von fünf Männern ergab sich ihm die Gruppierung von zwei Malern gegen drei Dichter und das „così“, das die beiden Strophen verbindet, sollte, durch die Einbeziehung des Hinweises Dantes auf sich selbst, in seiner wesentlich weiteren Bedeutung erkannt werden[1]). So kam Rintelen dazu, daß Dante „uns durch das così nicht von Glied zu Glied, sondern von Gruppe zu Gruppe“ führt, und diese Anschauung mag in folgendem Schema verdeutlicht sein:

1. Gruppe der Maler: Cimabue zu Giotto.
2. Gruppe der Dichter: Guinicelli plus Calvalcanti zu Dante.

Wickhoff hatte verstehen zu müssen geglaubt:

1. Oderisi zu Franco.
2. Cimabue zu Giotto.
3. Guinicelli zu Cavalcanti.

Dagegen gelangte Rintelen zu dem Schluß, daß mit Guinicelli auch Cavalcanti dem Cimabue entgegengesetzt wird, und er folgerte „aus dem hohen Ansehen, in dem dieser bei Dante gestanden hat, daß er auch den Cimabue sehr geschätzt haben müsse“[2]).

Aber selbst, wenn Wickhoff mit seiner Gruppierung recht behalten sollte — wie Rintelen vorübergehend unterstellt — könnte sich, auf Grund von Dantes Wertschätzung für Guinicelli, auch für Cimabue nur

[1]) Rintelen, a. a. O. pag. 202: „Das „ebenso“ darf nicht pedantisch so genommen werden, als wolle es die geschichtliche Stellung des Cimabue genau der des Guinicelli, oder gar (wie Wickhoff will) der des Oderisi gleichsetzen und auf die andere Seite den Franco(!), den Giotto, den Cavalcanti stellen; es muß ja doch in seiner Bedeutung hinreichen, damit auch für Dante in dieser Parallele Platz bleibt“.

[2]) Rintelen, a. a. O.

das Resultat ergeben, daß er „von Dante in eine Gruppe höchst erlauchter Männer aufgenommen worden ist und daß er in Parallele zu Dichtern gesetzt, wird, die Dante unendlich wert waren". Somit hat Rintelen Wickhoffs Deutung als verfehlt aufgewiesen und das Gewaltsame derselben treffend beleuchtet. Denn selbst wenn man Rintelens komplizierte Parallelisierung der Figuren nicht annehmen will, bleibt seiner Deutung das große Verdienst, aufgewiesen zu haben, daß Dante nicht von armen Schluckern oder Lokalgrößen in seiner Purgatoriostelle redet, sondern sich über die Grausamkeit der Zeit gegen berühmte Menschen äußert.

Damit komme ich zum Schluß. Auf Grund der Betrachtung der Situation, auf Grund der Einsicht in die Dantecommentatoren und auf Grund einer Untersuchung der kunstgeschichtlichen Deutungen der Dantestelle, kann diese nur als eine denkwürdige Erwähnung Cimabues als eines für seine Zeit großen Meisters verstanden werden. Nun schwindet in Zeiten blühender Entwicklung das Ansehen selbst großer Männer rasch. So ist es auch Cimabue ergangen, von dem man noch vor kurzem sagen durfte „tenea lo campo". Dieses Vergessen, dem Cimabue verfiel, ist nicht auf seine künstlerische Unfähigkeit zurückzuführen, sondern auf die fruchtbare „etate", der er zurechnet. Obwohl also Cimabue das Feld zu behaupten berechtigt gewesen wäre, hat ihn Giotto verdrängt, und das ist in starken Epochen allgemeines Gesetz. So allein sind Dantes Worte über Cimabue zu verstehen, solange Dante als Zeitgenosse und allgemeine Persönlichkeit die Geltung lebensvoller Nähe und zugleich tiefer historischer Einsicht zugebilligt wird.

* * *

Die trecentistischen Commentatoren Dantes haben den Sinn der Purgatoriostelle nicht anders erfaßt. Bei keinem von ihnen findet sich ein Zweifel an Cimabues Ruhm; desgleichen erkennen sie in Giottos Auftreten die natürliche Motivierung für das Erblassen dieses Ruhmes des Cimabue[1]).

Der Ottimo Commento della Divina Commedia kann für unsere Zwecke einen gesonderten Platz beanspruchen. Seine Erklärung der Eingangs citierten Textstelle lautet:

„Qui narra (nämlich Dante) per esemplo e dice, che come Oderigi nel miniare, così Cimabue nel dipignere, credette essere nominato per lo migliore pintore del mondo; e'l suo credere venne tosto meno perrochè sopravvenne Giotto, tale che a colui ha tolta la fama; e dicesi ora pure di lui.

Fu Cimabue nella città di Firenze pintore nel tempo dello Autore, molto nobile, de'più che uomo sapesse; e con questo fu sì arrogante, e sì sdegnoso, che se per

[1]) Jacopo della Lana, o. c. vol. II. pag. 130. Der Magliabechianotext des Lanacommentares lautet: „Questi (Cimabue) fue al suo tempo sommo dipintore in del mondo, e così credette essere sempre nomato per lo migliore; e lo suo creder venne meno che in del tempo dello autore fue piue nomato un altro ch'ebbe nome Giotto, e di quello Cimabue non si dicea nulla." Datierung dieser Worte: 1328/1333, vergl. C. Hegel, o. c. pag. 12. — Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris comoediam commentarium, ed. V. Nannucci, Florenz 1846 pag 375: „Et maxime modicum durat haec nostra fama, scilicet vanagloria, si aetates subtiles sequantur, ut patet in Cimabove et Giotto pictoribus egregiis... Et hoc est quod vult dicere, si tempus non propagetur ab aetatibus grossis dicta fama modicum viridis dessicatur." Für die Datierung 1340 vergl. Hegel, o. c. pag. 25. — Ferner Benvenuto da Imola ed. c. pag. 1185: „Sed spes ejus (Cimabovis) est delusa, quia non reperit in aetatibus grossis immo nec in subtilioribus." Für die Datierung 1379 vergl. Hegel, o. c. pag. 41. —

alcuno gli fosse a sua opera posto alcuno difetto, o egli da sè l'avesse veduto (chè come accade alcuna volta, l'artefice pecca per difetto della materia in ch'adopera, o per mancamento che è nello strumento, con che lavora) immantanente quella cosa disertava, fosse cara quanto si volesse."[1]).

Dieser Wortlaut dient uns als Beispiel der Auslegung eines trecentistischen Commentators. In seinem zweiten Passus wendet sich der Ottimo zu dem Versuch dem „dicesi ora pure di lui", das von Giotto gilt, einiges Tatsächliches über Cimabue gegenüber zu stellen. Er erwähnt zunächst, daß Cimabue zur Zeit Dantes in Florenz gelebt hat[2]). Diese Angabe ist sehr wertvoll für uns; ist sie doch geeignet, wenn dies noch nötig sein sollte, das Gewicht von Dantes Urteil zu vermehren. Denn der Ottimo legt die Vermutung nahe, daß Dante auf Grund persönlicher Erfahrung zu seiner Schätzung des bildenden Künstlers gekommen sei[3]). Könnte aber die Anerkennung, die der Ottimo Cimabue in den Worten „molto nobile de'più che uomo sapesse" zollt, von etwas verschliffener Allgemeinheit scheinen, so entkräftet die anschließende Schilderung der Wesensart Cimabues diesen Verdacht. Denn diese in ihrem Inhalt so individuelle Characterisierung spricht von einer gegenwärtigen Erinnerung an Cimabue. Nicht von vielen Figuren aus der Zeit um 1300 besitzen wir ein so anschauliches Zeugnis ihres Seins. Zur Zeit des Ottimo war

[1]) Ottimo Commento, ed. c. vol. II. pag. 188.

[2]) „nel tempo dello Autore" heißt doch deutlich „zur Zeit Dantes" und nicht wie Frey-Vasari, vol. I. pag. 415 § 9 will: „daß der Ottimo Cimabue von seiner Jugend her persönlich gekannt habe."

[3]) F. X. Kraus, Dante pag. 539 hält eine persönliche Bekanntschaft von Cimabue und Dante für sehr wahrscheinlich.

Cimabues künstlerische Leistung durch einen Geschmackswechsel verdrängt; damit bestand ein Interesse, Tatsächliches über Cimabue aufzuzeichnen. Dieses Interesse betätigt sich in einer lebhaften Charakterschilderung Cimabues und zeigt mit ihr, daß Cimabue damals durchaus noch kein Vergessener war; zudem birgt diese Charakterschilderung insofern noch eine Nuance, als es fest steht, daß sich Dante und der Verfasser des Ottimo gekannt haben[1]). Es könnte also in den Worten des Anonymus ein persönlicher Eindruck Dantes erhalten sein.
In den Worten des Ottimo lebt also, trotz des außergewöhnlich raschen Fortschrittes der Zeit, eine besonders lebhafte Erinnerung an Cimabue. Zugleich erweitert damit der Ottimo das schriftstellerische Programm um ein Wesentliches, und es wird begreiflich, daß mit dem weiteren Ablauf der Zeiten die Vorstellung von Cimabues Person durch Aufzählung seiner Werke vergegenständlicht wird.
Diesen Vorgang verkörpert ein angeblich Florentiner Dante-Commentar, der an den Anfang des XV. Jahrhunderts zu verlegen ist[2]). Er fällt

[1]) C. Hegel, o. c. pag. 18.
[2]) Für die Datierung des Commentars vgl. Hegel, o. c. pag. 58. Der Editor Pietro Fanfani datiert laut folgendem Titel: Commento alla Divina Comedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV. Bologna 1866, die hier angezogene Stelle vol. II. pag. 187. — Schon Milanesi in seiner Vasariausgabe vol. I. pag. 371 datiert „sulla fine del secolo XIV." — dsgl. Wickhoff, a. a. O. pag. 258. — Frey, Studien zu Giotto, Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsmlgn. vol. VI. pag. 111 „der Anonymus ist eher in das XV. Jahrhundert zu versetzen". — dsgl. Vasari-Frey, vol. I. pag. 407 § 2; demzufolge auch Wackernagel in Thieme u. Beckers Künstlerlexikon vol. VI. pag. 598 „um die Mitte des Quattrocento". Zur Klarlegung sei darauf hingewiesen, daß

weniger durch den vom Ottimo abhängigen Satz ins Gewicht: „Cimabue fu da Firenze, grande et famoso dipintore, tanto che al suo tempo in Italia non si trovava maggiore maestro di dipingere", obwohl mir auch hier die Präcision der Angaben und die Entschiedenheit des Lobes nicht unwichtig scheinen. Mehr Bedeutung besitzt aber noch der weitere Text, der fortfährt „et molte opere si truovano ancora in Firenze et altrove; et uno palio fra gli altri notabile di maisterio in santa Maria nuova in Firenze. Et ancora sono vivi suoi discendenti"[1]). Denn diese

Thode in seinem Aufsatz „Sind uns Werke des Cimabue erhalten?" Repert. f. Kunstwissenschaft vol. XIII. pag. 26, den vorliegenden anonymen Dantecommentar, den er an das Ende des XIV. Jahrhunderts verlegt, als „Ottimo" bezeichnet, welche Benennung auf einer Verwechslung der beiden, zeitlich von einander abstehenden Commentare beruht.

[1]) Es heißt in der Ausgabe von Fanfani ausdrücklich Sta. Maria Nuova, so daß es nicht ohne weiteres angeht, wie meist geschehen, diese Stelle auf die sog. Rucellaimadonna in Sta. Maria Novella zu beziehen; vgl. für diesen Irrtum: im Jahre 1889 Wickhoff a. a. O. pag. 261 „jedenfalls ist diese Kirche (Sta. Maria Novella) und nicht die erst im XIV. Jahrhundert erbaute von Sta. Maria nuova gemeint, das „nuova" anstelle von „novella" könnte sogar auf Rechnung Fanfanis fallen." Das geht nicht an, zumal Sta. Maria nuova 1285/1286 gegründet ist, vgl. Gius. Richa, Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine vol. VIII. pag. 175. Im Jahre 1890 Thode im Repertorium l. c. schreibt einfach Sta. Maria novella; hier ist der Irrtum schon eingebürgert. — Im Jahre 1912 Wackernagel, l. c. pag. 508 hält nuova für einen „lapsus calami". Gewissenhafter in dieser Frage sind: Im Jahre 1888 Strzygowski, Cimabue und Rom pag. 144, hält Sta. Maria nuova aufrecht „in dem bekannten von dem Vater der Beatrice Dantes gestifteten Hospitale S. Maria nuova findet sich, soviel ich weiß, keine Spur mehr von diesem Bilde". — Im Jahre 1911, Frey in seinem Vasari, vol. I. pag. 459, bezieht auch die Nachricht auf die bekannte Rucellaimadonna

Worte sprechen mit ruhiger Sicherheit von einem persönlichen Bewußtsein, das der Anonymus von einem Bilde (oder sogar von Bildern) Cimabues gehabt hat. Und wenn der Commentator von dem Vorwurf des Bildes schweigt, so weiß noch Giuseppe Richa, daß dieser in der Darstellung einer Madonna bestand, und daß das Bild einer Verkündigung von der Hand des Andrea del Castagno weichen mußte. Dem gleichen Schriftsteller ist auch bekannt, daß der Stifter des Spitales von Sta. Maria Nuova, Folco Portinari, dieses Tafelbild bei Cimabue bestellt hat. Da Sta. Maria Nuova in den Jahren 1285—1286 gegründet ist, und Folco im Jahr 1289 starb, hätten wir, wenn das Bild erhalten wäre, eine relativ eng zu datierende Arbeit des Cimabue vor uns[1]).
Diese schlichte Vertrautheit des anonymen Commentators mit Arbeiten des Cimabue spricht für eine gegenwärtige Verbindung, die man noch in seiner Zeit mit dem großen Meister des ausgehenden Ducento besaß[2]). Für die Zukunft der Kunsthistorio-

in Sta. Maria novella. „Anscheinend berichtet von ihm der anonyme Dantekommentator des XV. sec.; wenigstens werden seine Worte... allgemein auf Sta. Maria Novella und die Rucellaimadonna bezogen (andernfalls wir mit einem neuen, verlorenen Bilde Cimabues beglückt wären, von dem keine andere Quelle berichtete)". — Dagegen gibt Richa, o. c. vol. VIII. pag. 175 und 190 alles Wissenswerte über Sta. Maria Nuova und die Madonna Cimabues; es wird im vierten Kapitel dieses Versuches davon noch zu sprechen sein.

[1]) Über das Todesdatum des Folco vergl. Richa, o. c. vol. VIII. pag. 191 ff. Es existierte bereits vor S. Egidio eine Kirche Sta. Maria Nuova (Richa sagt: „fece la chiesa, o piu tosto cappella, intitulandola Sta. Maria Nuova").

[2]) Auch hier sei auf Rintelens reife Analyse des Commentars verwiesen. Monatsh. f. K.-W. 1917, pag. 109/110.

graphie ist es bedeutsam, daß man sein Interesse durch Werke zu belegen verstand.

* * *

Mit der Betrachtung dieses angeblichen Florentiner Dantecommentares vom Anfang des XV. Jahrhunderts schließt die erste Gruppe von Nachrichten über Cimabue. Durch Dante war des Künstlers Ansehen gegründet worden. Es bleibt bei den trecentistischen Commentatoren unbezweifelt erhalten. Dazu wuchs durch die fortlaufende Erläuterung Dantes der Wille, die Purgatoriostelle inhaltlich reicher werden zu lassen. So zeitigt der Ottimo den ersten biographischen Beitrag über Cimabue. Bei dieser Besorgnis der Commentatoren um Cimabue mußte sich bald das gegenständliche Interesse am Stoff geltend machen; dieses führt bei dem anonymen Dantecommentar zur Erwähnung eines Werkes. Es fehlt nichts als die Fixierung der künstlerischen Eigenart des Cimabue, um die selbstzweckliche Kunsthistoriographie entstehen zu lassen. Es ist interessant, daß diese Betätigung in Florenz durch Dante angeregt wurde.

Historiker

Nun folgt eine Gruppe von Schriftstellern, die, gegenüber Dantes zeitgenössischer Kennzeichnung Cimabues, den Künstler in den gebundenen Verlauf geschichtlicher Vorstellungen einzuordnen und seine spezielle künstlerische Art festzulegen streben. Dieser „gebundene Verlauf von Vorstellungen" ist entscheidend von dem Denken und der Anschauung der Zeit, in der er entsteht, beeinflußt, und es wird ihm dadurch eine gewisse Bedingtheit verliehen.
Die drei Historiker von Bedeutung — Filippo Villani in seinen Famosis Civibus, Lorenzo Ghiberti in seinen Commentarii, Cristoforo Landino in seinem Epilogo[1]) — tragen in einer durchgehends gleichen Art die Entwicklungsgeschichte der Kunst vor. Von der Antike, deren Erinnerung aus den Schriften des Plinius und des Vitruv erstand, gehen sie aus, sehen in ihr den Höhepunkt und Maßstab der künstlerischen Betätigung der Menschheit und erkennen erst wieder mit dem Beginn des XIV. Jahrhunderts in Italien eine individuell belebte Kunstgeschichte an. Zwischen der Antike und der Zeit um 1300 liegt ihnen ein Zeitabschnitt des Verfalls, eine „ars exanguis et pene extincta" wie Villani sagt, oder, wie Ghiberti sich faßt „finita fu l'arte", ein Zustand, den Landino mit den Worten „ma tale arte doppo sua perfectione ... nell' Italica seruitu quasj si spense" seinerseits charakterisiert. Diese Vorstellung vom Abbrechen der Kunst im prägnanten Sinne und ihrer Wiedererweckung in Italien um die Wende des XIII. zum XIV. Jahrhun-

[1]) Villani, de famosis civibus, ed. K. Frey in Libro Billi pag. 73/75. Ghiberti, ed. J. v. Schlosser. Landino, ed. K. Frey im Codice Magliabechiano pag. 118/120.

dert ist bezeichnend für den Geist der im XV. Jahrhundert einsetzenden Renaissance, deren Geschmack nur die Antike und die eigene letztvergangene und zeitgenössische Produktion gelten ließ[1]).

In ihrem Tatsachenbericht stellt diese Art der Betrachtung Cimabue an die Spitze der in Italien einsetzenden Entwicklung, worin wir gewiß eine Nachwirkung von Dantes Wort und eine positive Bewertung seines Sinnes zu erkennen haben. Der Rühmung des Künstlers durch den Dichter fügen die Historiker als Neues einen kunstgeschichtlichen Inhalt hinzu, wodurch der Anschein entsteht, als hätten sie auf Grund eigener Anschauung die Meinung des Dichters nachgeprüft und richtig befunden.

Als Endtermin der Abfassung der Schrift des Filippo Villani gelten die Jahre von 1404—1405, aber ihre Zusammenstellung gehört wesentlich dem Trecento an[2]). Infolge dieses zeitlichen Verhältnisses wird es verständlich, daß Villani an die Ansicht der Dantecommentatoren des XIV. Jahrhunderts anknüpft[3]), während die spezielle Fassung, in die er Cimabue bringt, und der Ansatz einer Wertung seiner künstlerischen Leistung als Neues hinzutreten und aus dem Charakter seiner Arbeit erwachsen. Beides sind Momente, die spezifisch für den Beginn der Historie zu nennen sind.

Wenn Villani Cimabue unter die „egregios pictores"

[1]) Ausführlich behandelt bei Schlosser, Ghibertis Denkwürdigkeiten, Kunstgesch. Jahrbuch der Zentralcommission, 1910 pag. 127/133.

[2]) Vergl. dafür und für die Datierung: Frey, il cod. Magl. pag. XXXIII.

[3]) Schlosser, a. a. O. pag. 129: „Villani war seit 1402 offiziell bestallter Danteerklärer".

zählt, wenn er ihn den zeitlich frühesten (primus) dieser Florentiner Maler nennt, so hält er an dem Ruhm, den Dante Cimabue spendete, fest. Liest man den Text des Villani etwas weiter, so ergibt sich, daß für ihn erst Giotto die Malerei „in pristinam dignitatem" wiederherstellte (restituit) und diese Leistung durch „stracta iam in nouibis via" erreichte. Im Bewußtsein Villanis bedeutet demnach Cimabue die erste Regung der neuen Epoche, während Giotto in der Tat „die Kunst" eröffnete. Auch hierfür ist Dante als Anreger nicht abzuweisen.

Villani geht aber über Dante hinaus, indem er Cimabues Verdienst an der Wiedererweckung der Kunst zu beschreiben versucht. Cimabue bedeutet ihm den Versuch (revocare cepit) einer Loslösung der Kunst von dem zeitgenössischen Mittelalter (antiquata pictura), wie es Villani verstand. Diese Leistung Cimabues erhält bei Villani noch eine besondere Färbung. Während nämlich die „antiquata pictura" von der „similitudo nature" abstand und sich deshalb der Schätzung Villanis nicht erfreuen durfte, verdient Cimabue eine Hervorhebung, eben weil seine Kunst sich durch einen auf größerer Naturwahrheit beruhenden Stil auszeichnete (picturam cepit ad nature similitudinem revocare).

Über diesen Unterschied zwischen dem „realistischeren" Cimabue und dessen Vorgängern, scheint Villani eigene Vorstellungen besessen zu haben, da er seine Meinung durch den Hinweis auf die Produktion der vorvergangenen Generation des Ducento erhärtet (constat siquidem ante hunc Grecam Latinamque picturam per multa secula sub crasse imperitie ministerio iacuisse, ut plane ostendunt figure et ymagines, que in tabulis atque parietibus cernuntur, sanctoruum ec-

clesias adornare). Daher scheint es mir nicht angängig, in Villanis Worten nur eine literarische Beeinflussung von der antiken Kunstschriftstellerei her zu sehen. Die Form der Ausdrucksweise mag von Plinius angeregt sein, das in ihr versteckte Urteil ist inhaltlich selbständig zu nehmen[1]).

Als Italiener und als Angehöriger des für bildendkünstlerische Art vorzüglich begabten Volkes, brachte Villani in seiner schöpferisch so stark aufgeregten Zeit, dem anhebenden Quattrocento, auch an die Wertung der Kunst der Vergangenheit die gegenständliche Anschauung heran. Dies zeigt seine Sonderung des Milieus Cimabues von dem Künstler selbst (ut plane ostendunt...), wie auch späterhin der Umstand, daß er bei Giotto, offenbar um die begriffliche Kennzeichnung zu beleben, unmittelbar auf Werke eingeht; das charakteristischste Beispiel bildet ferner die Erwähnung der Architekturmalerei des Taddeo Gaddi[2]). So sind zwar die Grundlagen der Villanischen Eigenart „humanistische Tendenzen", und diese bringen seinen Aufbau der Kunstgeschichte zu Wege; man wird indes, neben diesen Tendenzen, eine gewisse Hinwendung Villanis zur Umschau annehmen müssen. Als tatsächliche Bereicherung führt Villani sonst Cimabues Vornamen Johannes (Giovanni) ein und bezeichnet den uns bisher geläufigen Namen Cimabue als den Beinamen des Malers[3]).

[1]) Vgl. damit Wickhoff, o. c., pag. 264 und die dort nach der ed. Mazzuchelli citierte Stelle des Villani.

[2]) So auch Schlosser, a. a. O. pag. 132. — Vergl. Frey, Libro

[3]) Strzygowski, Cimabue u. Rom pag. 141 übersetzt „Ochsen- Billi pag. 74/75.

spitz"; ich kann dieser Übersetzung keinen rechten Sinn abgewinnen.

Eine geringe Einschränkung des Wertes Villanis mag aus seiner lokalpatriotischen Färbung entspringen (mihi quos fas fit hoc loco ... pictores Florentinos inserere), wobei mit dem Wort „lokalpatriotisch" nicht der Begriff einer aggresiven Einseitigkeit verbunden werden darf; denn zu solcher fehlt vorerst der Anlaß.

Bei dem Humanisten Villani kommt somit in der Gedankenführung zum erstenmal die in ihrer Art apodiktische Renaissance zum Wort; diese Gedankenführung wird ergänzt durch eine Kennzeichnung Cimabues, die der Tradition treubleibt, sie aber durch einen kunstgeschichtlichen Inhalt bereichert, für den wir die Anschauung als Anregung voraussetzen durften[1]).

Lorenzo Ghibertis Commentarii, die um die Jahre 1452 bis 1455 zu datieren sind[2]), behandeln Cimabue nicht selbständig, sondern im Verlauf der bekannten Jugendgeschichte Giottos. Cimabue findet den Hirtenbuben Giotto, wie er auf einen Stein ein Schaf zeichnet; durch die Art dieser Zeichnung, aus der er die Merkmale ursprünglicher Begabung[3]) ersah, betroffen, fragt er den Knaben nach seinem Namen. Beide gehen zu dem Vater Bondone, und Cimabue nimmt Giotto als Schüler mit sich nach Florenz. Hier nun sagt Ghiberti von Cimabue: „tenea

[1]) Fände ich hier Zustimmung, würde sich damit Wickhoffs Gegnerschaft zu Villani erledigen; er nennt ihn einen Menschen „der sich um die Kunst und ihre Werke nie gekümmert"; Wickhoff, o. c. pag. 264 und zur Charakteristik Villanis sonst: Frey, il cod. Magl. pag. XXXV.

[2]) Für die Datierung vergl. Kallab, Vasaristudien pag. 152 und Frey, il cod. Magl. pag. XL.

[3]) Ghibertis Denkwürdigkeiten ed. Schlosser vol. I. pag. 35: „ueggendo auer l'arte da natura".

la maniera greca, in quella maniera ebbe in Etruria grandissima fama“[1]).

In die Sprache unserer Zeit übersetzt würde dieser Satz lauten: Cimabue war ein Mann der „maniera greca“ genannten Stilrichtung, in deren Rahmen er in Toskana größten Ruhm besaß.

Um diese Charakteristik zu verstehen und, wenn möglich, mit der Terminologie des Villani in Einklang zu bringen, muß vorab der Begriff „maniera greca“ bei Ghiberti klargelegt werden. Es ist verständlich, daß seine Urteile auf einem der Villanischen Art ähnlichen Boden erwachsen. Denn auch Ghiberti kennt nur zwei Epochen der abendländischen Kunst, die ihm künstlerisch beachtenswert erscheinen: einmal die Antike und ferner den mit Giotto anfangenden neuzeitlichen Realismus. Zwischen Beiden liegt die „roçeza“ der „Greci“, die unmittelbar vor Giotto die „maniera greca“ erzeugte. Unter ihr ist also eine Überleitung aus dem Stand der „Roheit“ zu der wahren „Arte“ verstanden (daher auch: m a n i e r a greca).

Ghibertis Urteil verträgt sich hiernach mit Villani. Bei Villani führte von der „antiquata pictura“ Cimabue zu der „nuova arte“ Giottos. Also ist Villanis „antiquata pictura“ etwa gleich der „roçeza“ des Ghiberti. Die von Villani mit den Worten „cepit revocare“ umschriebene Zeitspanne nennt Ghiberti „maniera greca“.

Dieser Prägung der Begriffe zufolge hat Ghiberti Cimabue als einen Vermittler zur „wahren Malerei“ gekennzeichnet.

Die herrschende Meinung hat aus Ghiberti entnommen, daß er Cimabue „geradezu an den Schluß der

[1]) a. a. O.

alten Periode setzt, als den letzten Repräsentanten einer absterbenden Kunst“[1]). Diese Auffassung ist auf Grund des Ghibertischen Sprachgebrauches nicht zu halten. Denn auch in Ghibertis Biographie des Duccio heißt es: „tenne la maniera greca“ [2]). Beide Künstler stehen also unter gleichem Wertmaßstab. Duccio als den Vertreter einer absterbenden Kunst zu bezeichnen, ist weder angängig, noch auch geschehen. Aus der gleichen Bezeichnung der Kunst Beider durch Ghiberti muß also auf eine künstlerische Gleichstellung geschlossen werden.
Allerdings ein Unterschied der beiden Stellen besteht insofern, als Ghiberti bei Duccio die „maestà“ beschreibt, während er von Cimabue kein Werk nennt. Die Maestà ist aber für Ghiberti ein Bild der „maniera greca“, das er sogar ausführlicher charakterisiert: „Questa tauola fu fatta molto excellentemente et doctamente, è magnifica cosa...“. Die „maniera greca“ erweckt also Ghibertis höchstes Lob. Somit wird er auch Cimabue dieses nicht ganz vorenthalten haben. Damit fällt Ghibertis angebliche Geringschätzung des Cimabue. Der weitere Zusatz „ebbe grandissima fama“ beweist zudem, daß auch Ghiberti Cimabue im Rahmen der Übergangsepoche (maniera greca) als Größe anerkannte. Damit schließt sich Ghiberti an die auf Dante ruhenden Schriftsteller und an die Haltung des Villani an.
Ghiberti als der selbstschöpferische Künstler muß aber noch mehr als Villani die körperliche Anschauung zur Belebung seines Urteiles herangezogen haben; wie auch Schlosser lehrt, daß Ghiberti „durchaus auf der Anschauung ruht, aus persönlichem

[1]) Wickhoff, o. c. pag. 263.
[2]) Schlosser, Ghibertiedition, vol. I. pag. 43.

Augenschein berichtet, tatsächlich Denkwürdigkeiten aus seinem inneren Künstlerleben gibt“[1]).
Indes ist Ghiberti ein starker Subjektivismus eigen[2]), der nicht allein für die „Auswahl der Künstler“ entscheidend ist, sondern Ghiberti hat gerade „die Sienesen besonders ausführlich behandelt, mit einem innern Anteil, der auf eine besondere Neigung schliessen läßt“[3]). Deshalb wird es schwer zu beweisen sein, daß die Berichte Ghibertis „so sachlich und wahrheitsgetreu“ sind, vielmehr bedeuten sie im Gegenteil Bekenntnisse des Meisters der Baptisteriumstüren, die in starkem Maße von dessen eigener künstlerischer Natur beeinflußt waren[4]). Nur so ist es zu erklären, daß er dem Ambrogio Lorenzetti eine Biographie widmet, die sogar ausführlicher ausfällt als die Giottos, nur so wird es verständlich, daß er von Niccola Pisano (dem Bildhauer!) eben nur den Namen nennt. Auf ähnliche Ursachen darf auch sein Schweigen über die Werke des Cimabue zurückgeführt werden.
Nach dieser Einsicht in die Orientierung des Ghiberti besteht kein zureichender Grund, aus der Art, in der er des Cimabue gedenkt, die letzte Folgerung zu ziehen, daß dieser für ihn „durchaus im Zwielichte anekdotischer Überlieferung stand und nichts Greifbares an sich hatte“[5]). Denn hieran kann höchstens „die anekdotische Überlieferung“ unsere Zustimmung finden, soweit diese auf die erzählte Jugendepisode Giottos gemünzt ist. Diese zu erzählen entsprach dem

[1]) Schlosser im Kunstgesch. Jahrbuch pag. 142.
[2]) Schlosser a. a. O. pag. 143.
[3]) a. a. O.
[4]) vergl. dafür Ghibertis Vorliebe für Cavallini.
[5]) Schlosser a. a. O. pag. 144.

Stil der Historie des Quattrocento. Dagegen ist zu bestreiten, daß Cimabue „nichts Greifbares“ für Ghiberti an sich hatte. Denn der Autor der Commentarii, einer der bedeutendsten Künstler, die Florenz in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts besitzt, hat sich nachweislich auf Grund der Autopsie umgetan und wird auch, als Florentiner, Werke des Cimabue gekannt haben. Dies beweist auch, daß Ghiberti Cimabues stilistische Stufe verständlich bezeichnet hat[1]); wenn er keine Werke unseres Künstlers nennt, so geschah dies, weil sie vielleicht seiner Art nicht lagen[2]). Aber selbst wenn für Ghiberti Cimabues Werke in der Reihe der sonstigen Stücke der maniera greca zurückgetreten wären, so könnte dieser Umstand noch nichts gegen Cimabue beweisen, sondern nur etwas für den Individualisten Ghiberti bezeugen.
Die Behandlung, die Ghiberti Cimabue zuTeilwerden läßt, entspringt also keiner Mißachtung, alleräußersten Falles einem Verkennen; aber auch dann selbst bedeutet noch Ghibertis Notiz die ruhige Erwähnung eines wichtigen Frühmeisters. Und dafür spricht letzten Endes seine Annahme Cimabues als Giottos Lehrer. Wenn diese Annahme sich auch aus Dantes Purgatorioversen herleitete, so war sie doch nur möglich bei Ghibertis Überzeugung, daß Cimabue der beste Florentiner vor Giotto war. Als solcher ist er folgerichtig Giottos Lehrer, gleichgiltig sogar ob Giotto in seine Malklasse gegangen ist.

[1]) Vergl. dafür: Ghiberti ed. Schlosser vol. I. pag. 39: „Cauallini ... tiene un poco della maniera anticha, cioè greca“. Deutlicher kann man den Sprachgebrauch Ghibertis nicht illustriert wünschen.
[2]) Wickhoff, o. c. pag. 262: „Seine Werke interessierten Ghiberti nicht.“

Cristoforo Landinos Epilogo vom Jahre 1480 bringt die dritte Meinung, die zu betrachten bleibt. Sie lautet: „Fu adunque il primo Giouannj Fiorentino cognominato Cimabue, che ritrouo e lineamentj naturali et la uera proportione, laquale i Grecj chiamono simetria, et le fiure, ne superiorj pittorj morte, le fece uiue et di uarii gestj et gran fama lasciò di se. Ma molto maggiore la lasciaua, sinon hauesse hauto si nobile successore, quale fu Giotto Fiorentino, coetaneo di Dante“[1]).

Wie das Ende dieser Worte beweist, geht Landino wieder von Dantes Purgatoriostelle aus. Diese gab ihm die Vorstellung von Cimabues Ruf und von dessen raschem Schwinden durch Giotto.

Aber neben der Anregung Dantes treffen wir bei Landino, wie bereits Wickhoff bemerkt, auf die Kenntnis Villanis; denn der Beginn der Sätze Landinos ist nur eine Wortumstellung aus den famosis civibus[2]).

Dagegen gebraucht Landino in der Charakterisierung der Leistung Cimabues Fachausdrücke (lineamentj, proportione, simetria), die dem geläufigen Schatz der antiken Kunsthistoriographie entnommen sind[3]); namentlich ist hier Vitruv und Plinius herange-

[1]) Für die Datierung vergl. Frey, il Cod. Magl. pag. L. und ebendort pag. 119 der Text des Landino.

[2]) Wickhoff, o. c. pag. 265 und Frey, il cod. Magl. pag. LI.

[3]) Schon Ghiberti sagt nach Plinius: „Policreto Sicinio... fece regole et lineamenti dell'arte“, ed. Schlosser vol. I. pag. 15. — So auch über Lysipp nach Plinius: „costui... osseruò le sismetrie, le misure in ogni minima cosa“ ed. Schlosser, vol. I. pag. 16. — Zu der vorliegenden Stelle aber zu vergleichen: The Elder Plinys chapters of the history of art ed. Seller pag. 110 und pag. 152. — Über den Zusammenhang des Landino mit der antiken Kunstschriftstellerei vergl. Schlosser, o. c. vol. II. pag. 37, 197 und Kap. IX: „Über die Terminologie des Ghiberti“.

zogen worden[1]). Dies ist bei einem gelehrten Kopf wie Landino nicht verwunderlich[2]) und stellt einen literarischen Renaissancevorgang dar, wie er uns aus der bildenden Kunst vertrauter ist. Bis dahin bewegen sich Landinos Worte in der literarischen Übernahme einer von ihm verehrten Terminologie, die man als „gelehrte Brocken" bezeichnen mag[3]).

Nach dieser gelehrten Formulierung wendet sich Landino aber zur eigenen Beobachtung und sagt, daß Cimabue Leben und Aktion in seine Gestalten brachte (et le fiure.. bis.. gestj), wie dies bei seinen Vorgängern nicht der Fall war. Ich kann mich der Vorstellung nicht verschließen, daß diese Meinung ihren Ausgang von Werken Cimabues genommen, die Landino vertraut waren. Wir haben die körperliche Anschauung zuerst bei Villani angemerkt; bei Ghiberti wurde sie geradezu zu dem Faktor, der seine Werturteile bestimmte. Daher glaube ich darf man, im Sinn der Zeit um 1480 in Florenz, auch für Landino die Autopsie einräumen. Ich weiß wohl, daß ein solches Urteil durch die Charakteristik des Landino nicht einwandfrei gerechtfertigt ist, zumal der Wortlaut Landinos Anklänge an Villanis „picturam cepit ad nature similitudinem revocare" besitzt. Insofern will ich mich auf die Wirkung der Autopsie bei Landino nicht unbedingt festlegen, so sehr sie mir hypothetische Wahrscheinlichkeit zu besitzen scheint. Zum

[1]) Plinius, ed. c. pag. 52. — Ferner Vitruvius, de Architectura lib. III. pag. 65: „Aedium compositio constat ex symmetria... et ex ea autem paritur a proportione, quae graece ἀναλογία dicitur".

[2]) Landino war Übersetzer des Plinius vergl. Frey, o. c. pag. XLVIII.

[3]) Wickhoff, o. c. pag. 265.

mindesten erlischt aber bei Landino das Bewußtsein von Cimabues Bedeutung nicht, wie wir es seit dem Trecento festgehalten sahen[1]).

Das Memoriale des Francesco Albertini vom Jahre 1510 sei den Historikern noch beigefügt, obwohl der Termin seiner Abfassung die Zeit des XV. Jahrhunderts überschreitet[2]). Diese Schrift, die als Führer zu betrachten ist, übermittelt keine Charakteristik Cimabues, aber die Kenntnis von zwei Werken seiner Hand: das Altarbild in Sta. Maria Novella und den Crucifixus in Sta. Croce, beide in Florenz. Wie aber kam Albertini zur Kenntnis dieser beiden Werke? — Aus „Attributionssucht", sagt Schlosser[3]); dies sei zugestanden, wenn mit diesem Wort kein abfälliger Sinn verbunden wird. Denn Albertinis Attributionen an Cimabue verfehlen sich, selbst für unsere stilistischen Ansprüche, nur verhältnismäßig gering. Daraus läßt sich geruhig der Schluß ziehen, daß dieser „Attributionssucht" doch eine anschauliche Vorstellung von Cimabue unterlag.

[1]) Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, vol. II. pag. 10: „Auch daß er (Cimabue) die Figuren, die bei den Früheren tot waren, zum Leben erweckt habe, steht in dieser Form nicht bei Villani; man sieht in die fortschreitende Heroisierung des angeblichen Ältervaters der toskanischen Malerei wiederum hinein." Gegen diese Annahme einer „Heroisierung" Cimabues vergl. Schlossers a. a. O. befindliche Ausführungen über Landino als Beurteiler der Künstler des Quattrocento. Diese Urteile Landinos stärken unsere Hypothese, daß er auch bei Cimabue mit der Anschauung gearbeitet habe und geben dem Passus „et le fiure ... gestj" einen neuen, gewichtigen Sinn.

[2]) Für die Datierung, Kallab, o. c. pag. 167. — Für den Text: Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei ed. Jordan vol. II. pag. 433 ff.

[3]) Schlosser, Materialien vol. III. pag. 56 ff.

Das Wissen über Cimabue schlägt sich bisher auf folgende Weise nieder: Eine bedeutsame Rühmung Dantes erweitern dessen Commentatoren. Die Historiker der beginnenden Renaissance — besonders Villani und Ghiberti — bringen Dantes Urteil in einen allgemeinen Verband der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Daneben tritt bei ihnen bereits die körperliche Anschauung hervor und versucht, Einiges über den Stil des Cimabue zu fixieren. Folgerichtig gesellt sich dieser Historie eine topographische Manier der Kunsthistoriographie bei, die durch die Aufzählung von Denkmälern den Willen zur Tatsächlichkeit bekundet. So verschieden sich aber die Nachrichten in ihrer Fassung bisher präsentieren, in ihrem Inhalt geben sie eine Grundmeinung über Cimabue her, die zu einer Negation des Künstlers keinen Anlaß bietet.

Forscher

Die folgenden cinquecentistischen Autoren übernehmen die Charakteristik Cimabues aus dem literarischen Material des Quattrocento. Dabei verfahren sie achtlos und combinieren die unterschiedliche Terminologie der Historiker.

An zweiter Stelle fügen die Cinquecentisten der Biographie Cimabues ein Verzeichnis von Werken seiner Hand bei. Diese Arbeit bedeutet das Verdienst dieser neuerlich hinzutretenden Schriftsteller. Denn hiermit befriedigen sie das Verlangen nach kunstgeschichtlichen Tatsachen. Indem sie diese mit den Meinungen ihrer Vorgänger zusammenbringen, kennzeichnen sie sich als Forscher in der durchschnittlichen Bedeutung dieses Ausdruckes.

Die Nachrichten der anonymen Verfasser des Libro di Antonio Billi, des Codice Magliabechiano, sowie des Gio: Battista Gelli, sind zunächst auf ihre fremden Bestandteile zu untersuchen; diese Arbeit führt nicht immer zu einem befriedigenden Resultat.

Die Strozzianushandschrift des Libro di Antonio Billi, deren Abschnitt über Cimabue etwa um 1490 bis 1510 zu datieren ist[1]), zerfällt demnach in zwei Hauptteile: den biographischen Abriß und das Oeuvre.

Jener lautet:

„Giouanni, cognominato Cimabue. Costui trouo e lineamentj naturalj et la uera proportione et le figure morte le fece uiue et di uarij gesti, in modo che egli lascio di se gran'fama. Fu negli annj circa al 1300"[2]).

[1]) Für die Datierung vgl. Frey, il libro Billi, pag. XIII—XIV.
[2]) Frey, o. c. pag. 4.

Dieser Passus ruht in seiner Gesamtheit wörtlich auf dem Epilogo des Landino; aber die kleinen Unterschiede, die zwischen der Ausdrucksweise von Vorbild und Kopie bestehen, machen seinen Wert, beziehungsweise Unwert, aus.

Landino führt Cimabue mit dem Verbum „ritrouare“ ein und schließt ihn derart, zurückgreifend, an die Art der Antike an. Der Libro Billi gibt sich an der gleichen Stelle mit dem rohen „trouare“ zufrieden und zeigt somit keine so durchdachte Terminologie. Derart fehlt ihm auch Landinos gelehrte Erklärung für das Wort „proportione“ und derart läßt er hinter dem Wort „figure“ den abwägenden und vergleichenden ehemaligen Zusatz „ne superiorj pittorj“ aus. Es kommt dadurch eine gewisse Seichtheit in die Stelle des Libro Billi.

Aber nicht Landino allein ist von dem Anonymus benützt worden. Zu der Datierung „fu negli annj al 1300“ hat ihn vielleicht die Wendung des Ottimo Commento „nel tempo dello Autore“ angeregt, wenn ihr nicht einfach das bekannte Datum der fiktiven Wanderung Dantes durch die drei Reiche zu Grunde liegt[1]).

Es folgt das Oeuvre, dessen Reihenfolge beibehalten wird:

Pisa, S. Francesco: ein Tafelbild.

Florenz, Sto. Spirito: primo chiostro, certe storiette, che hanno maniera Greca. Dieses Bekenntnis über den Stil eines angeblichen Werkes des Cimabue läßt nicht ersehen, welche Prägnanz der Ausdruck „maniera greca“ im Libro Billi besitzt; daher hat es wenig Bedeutung. Die „maniera greca“ ist nicht von

[1]) Dies als Analogieschluß nach Wickhoff, a. a. O. pag. 268.

Ghiberti übernommen, da dem Anonymus der Inhalt Ghibertis unbekannt war[1]).

Pisa, ohne Angabe des Ortes: uno Sto. Francesco scalzo[2]).

Assisi, S. Francesco: Malereien, in deren Vollendung später Giotto folgte.

Empoli, nella pieue: dipinse.

Florenz, Sta. Maria Novella: dipinse. Man bezieht diese fast gleichgiltig vorgetragene Notiz auf die sog. Madonna Rucellai.

Das Oeuvre des Anonymus des Libro Billi kann also mit sechs Werken Cimabues aufwarten; von diesen sind fünf örtlich fixiert, eines ist dem Vorwurf nach bezeichnet, doch fehlt ihm wieder die Angabe des Standortes. Dieser ungleiche Befund mag darauf beruhen, daß uns der Libro nur in einer schlechten Abschrift aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts vorliegt[3]). Für die Herleitung der Werke gilt, daß der Anonymus wohl auf eine Tradition hörte[4]), deren Existenz an und für sich interessant genug ist. Zudem hat er sich in Florenz, Pisa und Empoli selbst umgesehen[5]); aus diesem Zusammentreffen von Tradition und Anschauung wird dieses Oeuvre entstanden sein. Denn es erhebt sich kein Grund gegen die Annahme, daß man auch damals seine gelehrten Wanderungen gemacht habe, auf denen man die Werke in den Kirchen betrachtete, sie

[1]) Frey, o. c. pag. XVII. Schlosser, Materialien vol. III, pag. 35.

[2]) Dieses Bild, das pointiert am Ende eines Satzes aufgeführt wird, mit dem oben bereits gegebenen Tafelbild in S. Francesco zu identifizieren, sehe ich keine zwingende Notwendigkeit; vgl. Kallab, o. c. pag. 187.

[3]) Kallab, o. c. pag. 172.

[4]) Frey, il cod. Magl. pag. LX.

[5]) Kallab, o. c. pag. 177.

einzureihen (maniera greca) und bestimmten Künstlern zuzuteilen bestrebt war[1]).

Auch die Cimabuebiographie des 1537 bis 1542 zu datierenden Codice Magliabechiano[2]) zerfällt, da diese Form des Aufbaues unumgänglich schien, in die künstlerische Characteristik und das Oeuvre. Der Wortlaut des ersten Teiles gibt eine Vorstellung von dessen geringer Bedeutung:

„Giouannj pittore, per cognome detto Cimabue, fu circha il 1300 e nellj sua tempi per le sua rare uirtu era in gran ueneratione. E esso fu, che ritrouo i lineamentj naturalj e la uera proportione, da Grecj chiamata simetria, et fece le fiure dj uarij gestj e teneua nell' opere sue la maniera Grega. Hebbe per compagno Gaddo Gaddi et per discepolo Giotto"[3]).

[1]) Das sonst noch im Text von Strozzianus Billi erwähnte Tafelbild in Sta. Trinita ist von späterer Hand hinzugefügt worden und wurde deshalb nicht in unser Verzeichnis aufgenommen; vgl. Frey, il Libro Billi pag. 79. Nach Erledigung des sorgfältigeren Strozzianusmanuscriptes wäre dann mit ihm die zwar vollständigere, aber lässigere Petreihandschrift zu vergleichen. Lässiger ist z. B. die bei Petrei erfolgte Zusammenziehung des Strozzianussatzes „et altre pitture et in Pisa... scalzo", der dort lautet: „et altre pitture im Pisa... scalzo", für den Text vgl. Frey, il Libro Billi, pag. 5. — Die Charakteristik und das Oeuvre stimmen im wesentlichen überein; die bei dem Tafelbild in Sta. Maria novella erfolgte Präzisierung des Vorwurfes und Standortes, sowie die folgende Künstleranekdote, sind ein späteres Excerpt aus Vasari; vgl. Frey, o. c. pag. 79. Es fehlt bei Petrei das Tafelbild in St. Trinita, das bereits bei Strozzianus als spätere Zufügung angemerkt wurde. Für die Texterweiterung „Cimabue nacque nel 1240, mori l' anno 1300", die aus Vasari überschrieben, vgl. Frey, o. c. pag. 79. Entsprechend wird dann auch die Datierung des Strozzianus („fu... 1300") bei Petrei nach Vasaris Beispiel in 1240 umgewandelt.

[2]) Für die Datierung vgl. Kallab, o. c. pag. 181.

[3]) Der Text bei Frey, il Cod. Magl. pag. 49.

Der bisherige Einblick in die Kunsthistoriographie läßt die Kenntnisse des Magliabechiano leicht ableiten. Die Datierung ist wie im Libro Billi zu begründen; der sonstige Inhalt bis zu dem Wort „teneua“ ist ein Excerpt aus Landino, dem eine ähnliche, wenn auch geringere Nachlässigkeit wie bei Billi, zu eigen ist. Dagegen ist für das Weitere Ghiberti herangezogen; von ihm stammen Wendungen wie „era in gran ueneratione“ und „teneua... Grega“. Für den Codice Magliabechiano enthalten die sorglos combinierten Ausdrucksweisen der verschiedenen Schriftsteller nichts Gegensätzliches[1]).

Einzig der Satz des Codice über Gaddi bereichert unser Wissen. Schon Wickhoff vermutete, wie auch K. Frey[2]), daß der Passus über Gaddi auf das persönliche Konto des Anonymus zu setzen ist. Noch Filippo Baldinucci kennt einen „libro antico, in cui si trattava de'fatti di Gaddo Gaddi pittore“, den er als Quelle für Vasaris Kenntnisse bezeichnet[3]); vielleicht war der gleiche libro antico auch die Grundlage der Notiz des Magliabechiano, wie dies bei dessen zeitlicher Nähe zu Vasari wohl denkbar ist. Dann wäre eine handschriftliche Quelle des Anonymus angeführt, die uns heute verloren ist.

Folgt das Oeuvre, das in gleicher Weise wie bei Billi aufgezählt wird:

Florenz, Sta. Maria Novella: Madonna. Provenienz: Albertini, Billi(?).

Florenz, Sto. Spirito: certe storiette. Provenienz: Billi.

[1]) Wickhoffs treffliche Analyse o. c. pag. 267 ff. mußte hier teilweise wiederholt werden. Vergl. Frey, o. c. pag. 203/204.

[2]) Wickhoff, l. c. und Frey, l. c.

[3]) Baldinucci, la Veglia, raccolta di alcuni opuscoli sopra varie materie etc. 1765 ed. Bonducci, pag. 57.

Pisa, S. Francesco: in tauola dipinto un San Francesco. Hier wird die Nachricht des Strozzianus-Billi „in Pisa nella chiesa di Sto. Francesco in tavola“ und „in Pisa un Sto. Francesco Scalzo“ unaufmerksam in eines zusammengeworfen; so schon bei Petrei-Billi.
Assisi, S. Francesco: dipinse; wörtlich nach Billi.
Empoli, Pieve: opero anchora. Provenienz: Billi.
Das Oeuvre des Codice Magliabechiano beruht auf literarischem Raubbau. Derart sinkt die Nachricht des Anonymus über Cimabue zur Unselbständigkeit herab[1]) und bedeutet nur ein unpersönliches Weitertragen des bisherigen Wissens über Cimabue. Und doch scheint diese Kennzeichnung des Anonymus zu negativ gewählt zu sein. Denn wenigstens für die Bilder in Florenz bedeutet die genaue Lokalisierung der Madonna in Sta. Maria novella und der Arbeiten in Sto. Spirito, daß der Anonymus über eine Anschauung dieser Monumente verfügte.
Als letzter Biograph vor Vasari folgt Giovanni Battista Gelli mit seinen Vite d'Artisti, die etwa um die Jahre 1549 bis 1555 abgefaßt sind[2]).

[1]) In der Zahl dieser Forscher darf auch der sogenannte „Anonimo Morelliano“ nicht vergessen werden, der zwischen 1520—1543 datiert wird; cf. ed. Frimmel, vol. I. der Quellenschriften für Kunstgeschichte pag. XIX/XX. Im Text wird auf pag. 20 „in casa di Misser Alexandro Capella“ zu Padova erwähnt: „La testa del S. Zuane a fresco in muro ... fu die man di Cimabue Fiorentino, tolta dalla chiesa di Carmelitani, quando la se brusò.“ Wir haben also eventuell mit einer Tätigkeit Cimabues in Padua zu rechnen, ein Umstand, der im Zusammenhang mit Giottos Schaffen in der Arenacapelle, nicht ohne Interesse sein kann.
[2]) Vgl. Gronau, Repert. f. K.-W. vol. XX. pag. 25. Kallab, o. c. pag. 182 ff. — Für den Text vgl. Archivio Storico italiano, serie V. vol. XVII. pag. 38/39, ed. Gir. Mancini.

Demnach ist diese Anreihung Gellis chronologisch nicht völlig berechtigt, da Vasaris Vite in erster Ausgabe bereits 1550 erschienen. Sie wurde dem einheitlichen Vortrag des Stoffes zuliebe vorgenommen, da man auf diese Weise die Bahn zu den folgenden Betrachtungen frei hat; zudem besitzt die Anführung Gellis doch eine innere Berechtigung, da er, mindestens in der Vita di Cimabue, unabhängig von Vasari gearbeitet hat[1]).

Gelli beginnt seine Vita folgendermaßen:

„Fiorì Giovanni cognominato Cimabue ne l'arte de la pittura in Firenze circa agl'anni del Signore MCCLXXX e fu molto stimato". Der Vor- und Beiname des Künstlers sind wieder Landino (Villani) entnommen. Der Datierung, für die eine Erklärung nicht gleich zur Hand steht, liegt vielleicht, ähnlich wie der Zahl 1300 bei Billi, ein Interpretationsversuch des Ottimo Commento zu Grunde. Die merkwürdig frühe Zahl (1280), die Gelli angibt, ist nicht sehr ernst zu nehmen. Denn Gelli selbst sagt in seiner proemioartigen Einleitung entgegen den Ausführungen der Vita: „et così stettero smarrite queste arti per insino agl'anni, a circa agl'anni del Signore milleducento settanta, nel qual tempo cominciò in Firenze risuscitare l'arte della pittura per le mani di Giovanni da Firenze, cognominato Cimabue"[2]).

Ein Autor, der so wenig einheitlich an seinen Anschauungen festhält, schädigt selbst sein Ansehen.

[1]) Ich schließe mich hier den überzeugenden Ausführungen von C. v. Fabriczy, Repert. f. K.-W. vol. XIX. pag. 353 ff. an, die Gelli und Vasari eine gemeinsame Quelle unabhängig von einander benützen lassen. Vgl. auch Kallab, o. c. pag. 182. — Dagegen: Gronau, Repert. f. K.-W. vol. XX. pag. 23 ff.

[2]) Gelli, ed. c. pag. 36.

Diese Meinung verstärkt die Lektüre der folgenden Sätze der Vita: „Nè furno le sue cose stimate per essere miglior dell'altre che in questi tempi si facevano, imperò che seguitò strettamente la maniera greca che si usava in que'tempi, nè vi aggiunse cosa alcuna, ma per essere il primo italiano che cominciassi a dipignere, imperò che allora non ci erano altre pitture che quelle che venivono di Grecia o che facevano alcuni Greci ch'erano in Italia in que'tempi, e però mancò dipoi subito la sua riputazione come venne Giotto, il quale cominiciò con nuova maniera a ritrovar larte, il che bene ne dimostra Dante dicendo . . ." (folgt die bekannte Purgatoriostelle.)

Die Lektüre dieser Sätze ist auf den ersten Blick verwirrend. In ihnen wird Cimabue als unentwegter Anhänger der „maniera greca" hingestellt, der sich in keiner Weise von der Qualität der Zeitproduktion unterschied. Sein einziges Verdienst besteht darin, daß er als erster Italiener neben den maestri greci zu malen anfing. Es ist aber doch möglich, diesen befremdenden Inhalt in Zusammenhang mit den bisher erwähnten Schriftstellern zu bringen. Der Ausdruck „maniera greca" kommt aus Ghibertis Commentarii; er ist ohne Beachtung der ursprünglichen Nuance, die er dort hatte, aufgegriffen. In gleicher Sorglosigkeit ist Villanis Wortlaut „inter quos (egregios pictores) Cimabue primus" von Gelli übernommen und in der citierten Form umgestaltet worden. Auch die Existenz der „maestri greci" in Italien ruht auf einer Kenntnis der Einleitung zu Ghibertis zweitem Commentar, während die Parallelisierung mit Giotto sich von Dante herleitet[1]).

[1]) Ghiberti, ed. c. vol. I. pag. 35. Auch die „nuova maniera" bei Gelli kommt von Ghibertis Ausdrucksweise.

Somit erkennt man, aus wie verschiedenen Teilen Gelli seinen Inhalt achtlos zusammengetragen hat; daher nimmt er keine wichtige Stellung ein; so schwankend wie seine Datierungen, ist auch seine Characteristik Cimabues.

Es folgt das Oeuvre, dessen Provenienzen in Klammern beigesetzt werden:

Florenz, Sta. Maria Novella: Madonna. (Billi, Magliabechiano).

Florenz, Sta. Cecilia: dossale di un altare. Also schlechtweg irgend ein Altarbild, was wegen der folgenden Vasariangabe bemerkt wird.

Florenz, Sto. Spirito: certe fighure (Billi, Magliabechiano).

Pisa, ohne Angabe des Ortes: un S. Francesco (Billi, Magliabechiano).

Assisi, ne la chiesa: alcune storie, le quali furono poi seguitate da Giotto (Billi, Magliabechiano).

In diesem Verzeichnis ist, gegenüber den Katalogen der anderen Forscher, nur das Altarbild in Sta. Cecilia selbständig. Da dieses später bei Vasari auch genannt wird, bekommt die Annahme einer gemeinsamen Quelle beider Autoren erneute Wahrscheinlichkeit. Von einer tieferen Beziehung Vasaris und Gellis untereinander ist schwerlich zu reden; denn dafür flickt Gelli zu sehr das vorangegangene Material zusammen, und hat Vasari seinerseits eine zu selbständige Überschau besessen.

* * *

Fassen wir zusammen. Auf der Grundlage der glaubhaften Einsicht Dantes, die in den Commentaren weiterlebt, bildet das Quattrocento eine Meinung über Cimabue aus, der die Sicherheit von des Künstlers

Bedeutung eigen ist. Es versucht, diesem Maler einen Platz in dem Gang der italienischen Kunstgeschichte anzuweisen und seine Manier anschaulich werden zu lassen. Diese Bemühungen wandeln sich im Cinquecento, soweit wir es bis jetzt kennen gelernt haben, zur literarischen Legende; die Ursache davon ist in der gedankenlosen Compilation der quattrocentistischen Schriftsteller zu sehen, wie sie die eben betrachteten Autoren des anhebenden XVI. Jahrhunderts, ohne irgend feinere Rücksicht oder kritische Prüfung der Motive, vollziehen.

Daher kann die Characteristik des Libro Billi, des Codice Magliabechiano und Gellis keinen Anspruch auf ursprüngliche Bedeutung für Cimabue erheben. Dagegen müssen diese Autoren Beachtung finden, weil von ihnen zum ersten Male in größerem Umfang Werke Cimabues aufgeführt werden. Diese Leistung umfaßt den Fortschritt, den sie — namentlich Billi — im vorliegenden Fall dem Wissen bringen.

Auch Giorgio Vasari, als Zeitkind des Cinquecento, regelt seine Stellung zu dem literarischen Material in der Weise der Forscher. So ist seine Cimabuebiographie das Ergebnis aus Dantes Erlebnis, dem historischen Gebilde des Quattrocento und aus der wachsenden Anschauung und dem wachsenden Tatsachensinn des Cinquecento.

Derart teilt sich seine Cimabuebiographie in Meinung und Oeuvre; diese holt er sich aus den quattrocentistischen Historikern, jenes mußte auf den Forschern fußen. Als dritter Faktor ist die eigene Persönlichkeit Vasaris noch in Rechnung zu ziehen.

ZWEITES KAPITEL

Die Viten des Giorgio Vasari

GIORGIO VASARI
PITTORE E ARCHITETTO ARETINO

Agli uomini di genio, la natura e la conoscenza di se medesimi imprime nella fronte aperta e libera, nel loro guardo penetrante e sincero, nella bocca e negli occhj che sono imagini dell'anima parlante e viva, imprime, dico, una certa aria di superiorità che non viene, se non rarissime volte smentita dall' esperienza.

Guglielmo della Valle

Die Entwicklung, die das erste Kapitel in der Abfolge der literarischen Zeugnisse dargestellt hat, führt zu einer Culmination. Die Stadt Florenz wird auch für die Kunsthistoriographie der Schauplatz einer großen Einzelpersönlichkeit. Giorgio Vasari greift das vorliegende Material auf und bildet es mit eigener Kraft durch; darin liegt seine allgemeine Bedeutung und sein besonderer Wert für Cimabue.
Eine Betrachtung von Vasaris Vita di Cimabue hat sich also mit Vasaris Abhängigkeiten und seiner eigenen Leistung auseinanderzusetzen. Vorher aber muß der Zusammenhang, in dem die Vita di Cimabue bei Vasari erscheint, erörtert werden; denn gerade für Vasaris eigene Meinung über Cimabue bedeutet das Künstlerische an dem literarischen Gebäude der Vite ein wesentliches Moment.

Grundriß und Aufbau der Vite im Hinblick auf Cimabue

Mit einer Logik, die der Palastarchitektur der Hochrenaissance vergleichbar ist, schichtet Giorgio Vasari, in niemals gelockerter Baustrenge, den Stoff seines großen Geschichtswerkes. Cimabue wird darin nicht als eine mit ihrer Biographie isolierte Figur abgehandelt, sondern bleibt das coordinierte Glied einer ganzen Kette grundlegender Künstler; in deren Schar bekommt er vom geistigen Prinzip, das die Vite ordnet, seinen bestimmten Platz angewiesen.
Bei Vasari stehen vier große Namen am Anfang der italienischen Kunst: Giovanni Cimabue, Arnolfo di Lapo, Niccolò und Giovanni Pisani, Andrea Tafi.

Jedem dieser Künstler fällt in der Zeit des Überganges der italienischen Kunst von der „maniera greca“ zum nationalen Stil, die Wiedererweckung einer bestimmten Disziplin der bildenden Kunst zu. Und zwar nimmt Cimabue dieses Verdienst für den disegno und die pittura, Arnolfo di Lapo für die Architektur (und Skulptur) in Anspruch; den Pisani bleibt die Skulptur (teilweise auch Architektur) und Andrea Tafi das Mosaik vorbehalten.

Daß Vasari an eine Gleichsetzung des Aufklärenden und Fördernden in der Leistung dieser vier Pfeiler gedacht hat, folgt aus der Sinnesgleichheit der Charakteristik, die er jeweils in den einzelnen Lebensabrissen vorbringt. So faßt er sich bei Cimabue in folgenden Sätzen: „nacque ... per dar i primi lumi all'arte della pittura“ oder „fra tante tenebre fu prima luce della pittura“ beziehungsweise „fu quasi prima cagione della rinnovazione dell'arte della pittura“[1]). So sagt er von Arnolfo di Lapo: „avendo egli fra tante tenebre mostrato ... la via di camminare alla perfezione“[2]). Die klarste Stelle bietet die Einleitung zum Leben der Pisani, an der das schriftstellerische Programm sich deutlich entwickelt findet: „Avendo noi ragionato del disegno e della pittura nella Vita di Cimabue, e dell' architettura in quella d'Arnolfo Lapi, si tratterà in questa di Niccola e Giovanni Pisani della scultura“. Und weiter unten im Text folgt dann der spezielle Charakterisierungssatz

[1]) Die verschiedenen Textstellen finden sich: Giorgio Vasari, le Vite, ed. Guglielmo della Valle 1791 vol. I. pag. 233. — Ferner: Vasari, le Vite, ed. Karl Frey, vol. I. pag. 401a. — Vasari, ed. della Valle vol. I. pag. 244. —
[2]) Vasari, ed. della Valle vol. I. pag. 266.

über die Pisani: „diedero in tante tenebre non piccolo lume alle cose di quest'arti“ (scultura ed architettura[1]).

Auf die Parallele am Beginn der Vita des Andrea Tafi und auf die dortigen kennzeichnenden Worte sei hier nur verwiesen[2]).

Diesen vier großen Figuren der ersten Epoche der italienischen Kunst werden die des Gaddo Gaddi und des Margaritone angeschlossen.

Der erstere ist für Vasari ein Künstler der „maniera greca“, der aber durch Cimabue auf dem Gebiete der Malerei und durch Tafi auf dem des Mosaikes der Fortschritte teilhaftig wird[3]). Margaritone als

[1]) Die zuerst citierte Stelle bei Vasari, ed. della Valle vol. I. pag. 269; die zweite Stelle ebenda pag. 289.

[2]) Vasari, ed. della Valle vol. I. pag. 291: „Siccome recarono non piccola maraviglia le cose di Cimabue (avendo egli dato all' arte della pittura miglior disegno e forma) agli uomini di que' tempi avvezzi a non veder, se non cose fatte alla maniera Greca; cosi l'opere di musaico d'Andrea Tafi che fu nei medesimi tempi furono ammirate, ed egli perciò tenuto eccellente anzi divino...“; ferner pag. 296: „Furono dunque in pregio per qualche tempo l'opere di costoro: ma poi che l'opere di Giotto furono, come si dirà al luogo suo, poste in paragone di quelle d'Andrea, di Cimabue e degli altri, conobbero i popoli in parte la perfezione dell' arte, vedendo la differenza ch'era dalla maniera prima di Cimabue e quella di Giotto nelle figure degli uni e degli altri, ed in quelle che fecero i discepoli ed imitatori loro“. Hier ist die systematische Gruppierung völlig klar ausgesprochen: Cimabue Andrea Tafi e gli altri = maniera prima; Giotto = maniera nuova.

[3]) Vasari, ed. cit. vol. I. pag. 299: „Dimostrò Gaddo... più disegno nell' opere sue lavorate alla Greca“; in diesen Worten ist die ideele Verbindung mit Cimabue und zugleich die individuelle Art des Stiles des Gaddo Gaddi festgelegt. Letztere Charakteristik bleibt durchgängig festgehalten; vergl. o. c. pag. 301: „attese continuamente a studiar la maniera Greca accompagnata con quella di Cimabue.“ Über den Zusammenhang mit Cimabue und

Maler ist dagegen noch als absoluter Anhänger der „maniera greca“ hingestellt; nur als Plastiker wird ihm eine verbesserte Abwandlung seines Stiles unter dem Einfluß des Arnolfo und der anderen damals berühmten Bildhauer zugesprochen. Im ganzen wollte mit ihm Vasari das Umfassende seines Wissens zeigen und dazu bot ihm der Landsmann die willkommene Gelegenheit[1]). Aber auch die Lektüre der Lebensbeschreibungen dieser minderen Talente ist insofern von Nutzen, als sie zu einer erweiterten Einsicht in den systematischen Aufbau der Gedankenwelt des Aretiners hilft. Wie nämlich im kleinen Margaritone dem Arnolfo verschuldet ist, so sind auch im großen die vier führenden Künstler im Ideenzwang zusammengehalten.

Cimabue kommt aus der Schulung der „maestri greci“ und ein hypothetischer Glaube an seine Ge-

Tafi vergl. o. c. pag. 299: „e nacque forse questo dall' amicizia e dalla pratica che dimesticamente fenne con Cimabue“. Ferner o. c. pag. 301: „la carità ... come veramente strinse Gaddo e Cimabue, e similmente Andrea Tafi e Gaddo, che in compagnia fu preso da Andrea a finire il musaico di S. Giovanni“; zuletzt noch o. c. pag. 304.

[1]) Der Ton der Vita des Margaritone ist ein völlig anderer; vergl. Vasari, ed. c. vol. I. pag. 311: „Fra gli altri vecchj pittori ... fu un Margaritone Aretino pittore“; mit diesem Wortlaut wird M. sogleich als Anhängsel zu den anderen Malerbiographien behandelt. Von seinen Werken wird durchgängig die Bezeichnung „lavorate alla Greca“ beibehalten; so pag. 312—313: „fece pure alla greca“; pag. 317—318: „un Crocifisso ... dipinto alla Greca sopra un legno“. Es ist also eine Niedrigersetzung seiner Leistung, gegenüber der des Gaddi — von den vier großen Künstlern zu schweigen — klar ersichtlich. — Zur Begründung des Zusammenhanges mit Arnolfo siehe Vasari, ed. c. pag. 314: „perchè sebbene furono le sue prime sculture alla Greca, ... egli prese nondimeno miglior maniera, poichè ebbe in Firenze veduto l'opere d'Arnolfo e degli altri allora più famosi scultori“.

nialität läßt ihn zu seinem Aufstieg gelangen[1]). Arnolfos Leistungen, die auf die Hebung (miglioramento) der Architektur und Skulptur zielen, sind durch das Studium des disegno bei Cimabue bedingt[2]). Bei Niccolò Pisano ist die Antike der aufhelfende Faktor, er selbst aber die vorbereitende Kraft für seinen Sohn Giovanni[3]). Beider Abhängigkeit von Arnolfo di Lapo ist nur eine ideelle, da Vasaris formale Composition nicht pedantisch schematisch, sondern lebensvoll und zwanglos ist[4]). In gleicher Weise ist die Verbindung des Andrea Tafi mit den anderen Genossen der „primiera maniera" der italienischen Kunst völlig unschulmeisterlich. Denn auch diesen Künstler treibt die Kraft der eigenen Begabung über das bei den „maestri greci" Erlernte hinaus, und läßt ihn zu den Pfadfindern des nationalen Stiles der italienischen Kunst gehören[5]). Dieser hebt bei Vasari nach der Fundamentierung dieses breiten Sockels, mit Giotto an, der „risuscitò la moderna (sic!) e buona arte della pittura"[6]).

[1]) Vasari, ed. c. vol. I. pag. 235: „l'ajutò in poco tempo talmente la natura."

[2]) Vasari, ed. c. vol. I. pag. 259: „appresso Cimabue dato opera al disegno per servirsene anco nella scultura."

[3]) Vergl. für den Einfluß der Antike auf Niccolò, Vasari, ed. c. vol. I. pag. 270: „ed essendo fra molte spoglie di marmi stati condotti dall' armata de' Pisani alcuni pili antichi, che sono oggi nel Campo Santo di quella Citta"; pag. 271: „Niccola, considerando la bontà di quest' opera... mise tanto studio e diligenza per imitare quella maniera...". Über Niccolas Bedeutung für den Sohn Giovanni vergl. Vasari, ed. c. vol. I. pag. 279.

[4]) Für die programmatische Abhängigkeit und den ideelen Zusammenhang vergl. den bereits citierten Einleitungspassus zur Vita der Pisani.

[5]) Vergl. Vasari, ed. c. vol. I. pag. 297/298.

[6]) Vasari, ed. c. vol. II. pag. 75. — Aus Gründen der Nach-

Somit ist aufgewiesen, wie wenig Vasari daran gedacht hat, Giovanni Cimabue vereinzelt abzuwerten; sein Gedankengang nimmt lediglich die erste Hebung des disegno und der pittura durch ihn in Anspruch. Wie das Eingehen auf die Charakteristik der anderen drei grundlegenden Künstler der übrigen Disziplinen der bildenden Kunst zeigte, ist von einer isolierten Stellung des Cimabue keine Rede.

Daß Vasari Cimabue an den Anfang der Vite gesetzt hat, verursachte häufiger den Verdacht einer besonderen Begünstigung unseres Künstlers durch seinen Biographen. Nichts ist ungerechter gegen diesen als Schriftsteller und gegen die Großartigkeit seiner Komposition, als eine derartige Kurzsichtigkeit; denn auch die von ihm geübte Placierung Cimabues findet in dem Ganzen der Vite ihre theoretische Begründung.

Im „Proemio di tutta l'opera" nimmt Vasari Stellung zu dem alten Streit über die Wertschätzung der beiden Künste: Malerei und Plastik.

drücklichkeit möchte ich hier die Cimabuestelle Vasaris einfügen, die sich in dem „Proemio alla seconda parte", Vasari, ed. c. vol. III. pag. 8, findet: „Così si vede che la maniera Greca, prima col principio di Cimabue, poi con l'ajuto di Giotto, si spense di tutto, e ne nacque una nuova, la quale io volontieri chiamo maniera di Giotto". In diesem Passus ist eindeutig der dem Cimabue eingeräumte Platz gekennzeichnet, wie folgendes Schema zeigen mag:

1. maestri greci = maniera greca
2. Cimabue die Überleitung zu
3. Giotto = nuova maniera;

in gleicher Weise schon Ghiberti, nur in anderer Terminologie:

1. maestri greci = roçeza greca
2. Cimabue = maniera greca als Überleitung zu
3. Giotto = nuova maniera.

Nachdem er alle Gründe, die die Bildhauer für ihre Vortrefflichkeit anzuführen, und alle Gegengründe, die die Maler zur Verteidigung vorzubringen haben, genannt, besprochen und widerlegt hat, löst er dieses aktuelle Disputationsthema der Renaissance, indem er der eigenen Meinung folgenden Ausdruck gibt:
„Dico adunque, che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre che è il disegno, in un sol parto e ad un tempo“[1]).
Da Vasari zu dieser Entscheidung des Streitfalles gelangt, ist die Voranstellung der Vita di Cimabue in dem praktischen Teil der Vite nur die volle Consequenz der Resultate des theoretischen. Der disegno ist der Vater beider Künste; so mußte der Meister, der ihn am frühesten nach dem National-Italienischen abwandelte, am Kopf der Vite zu stehen kommen. Allgemein aber läßt diese Betrachtung in ihrem bisherigen Verlauf erkennen, wie durchdacht der Aufbau von Vasaris Werk ist.
Jedoch nur eine ausgreifende Untersuchung kann den Argwohn, es handle sich hier vielleicht um geschickt für unsere Zwecke zusammengefügte Zufälligkeiten, entkräften.
Den bisher erwähnten Lebensbeschreibungen folgt die Vita Giottos, die in entsprechenderweise mit dem vorhergehenden Aufbau verbunden ist, wie dieser sich als wechselseitig bedingt ergab.
Daß die Natur Giottos einzige Lehrmeisterin gewesen, und daß er, infolge einer eingehenden Naturbeobachtung, zu seinem Stil gediehen sei, wurde auf Grund der Lektüre Vasaris häufig ausgesprochen.

[1]) Vasari, ed. c. vol. I. pag. 94. Vergl. dazu den Brief Vasaris, der die gleiche Meinung äußert in der Enquête von B. Varchi, Due Lezzioni, pag. 125.

Solche Meinung unterschlägt die Feinheiten, die in dem Schriftstellertum Vasaris Wesentliches bedeuten und ihm erst sein schärferes Gepräge geben; sie hat nicht zum Zweck der Ergründung der innigeren Zusammenhänge der Vasarischen Gedankenwelt, sondern mehr um des schlagenden Citates willen gelesen. Denn wenn es an einer Stelle von Giotto heißt: „meritò d'esser chiamato discepolo della Natura e non d'altri“[1]), ja ihm sogar später zugebilligt wird, daß er „imparò l'arte in un certo modo senza maestro“[2]), so war Vasari zu sehr selbst bildender Künstler, um sich nicht genauer den Wert der Anlage und die Notwendigkeit der handwerklichen Schulung gesondert bewußt zu halten (daher auch: in un certo modo). Dementsprechend fixiert er die Bedeutung dieser beiden Faktoren für Giotto präcise in den Worten „ajutato dalla natura ed ammaestrato da Cimabue non solo pareggiò il fanciullo la maniera del maestro suo, ma divenne così buono imitatore della Natura, che sbandì affatto quella goffa maniera Greca e risuscitò la moderna e buona arte della pittura“[3]). Hiermit ist die Anknüpfung an den vorhergehenden Abschnitt der Vite gefunden. Aber bereits zu Beginn der Vita di Giotto sagt Vasari, daß durch diesen Künstler der disegno „ritornasse del tutto in vita“; so ist die ideelle Verknüpfung mit Cimabue von Anfang an gegeben, die auch ständig durchgehalten wird, da es später heißt: „Giotto nacque per dar luce alla pittura“[4]), während von Cimabue nur gesagt wurde „nacque per

[1]) Vasari, ed. c. vol. II. pag. 81.
[2]) Vasari, ed. c. vol. II. pag. 99.
[3]) Vasari, ed. c. vol. II. pag. 75.
[4]) Vasari, ed. c. vol. II. pag. 73 und 96.

dar i primi lumi all'arte della pittura"; diese feineren Wendungen treten dann in der bekannten Geschichte von der Auffindung des Knaben Giotto durch Cimabue und seinen Eintritt in die Werkstatt dieses Meisters in derbere Formen über.

Giotto fördert die „primiera maniera", der bisher alle erwähnten Künstler in mehr oder weniger rühmlichem Sinne einzuordnen waren, zu der zweiten Epoche der italienischen Malerei der „nuova e moderna arte", diese rief er aber nur zum Leben auf (risuscitò); denn die Art Giottos brachte keine abschließende Vollendung. So erkennt man, daß auch hier bei Giotto auf den bisherigen Compositionsgedanken von Vasari Rücksicht genommen wurde.

Am Ende der Vita Giottos folgen dann dessen Schüler; wenn diese eine besondere Biographie erhalten, wie dies z. B. bei Pietro Laurati der Fall ist, werden sie nur als Derivate behandelt.

Auf Grund der Consequenz, die Giotto wieder an Cimabue bindet, erwartet man, daß auch die auf seine Lebensbetrachtung folgende Vita der Scultori ed Architetti Agostino ed Agnolo Sanesi mit dem Vorhergehenden verknüpft ist.

In diesem Falle, in dem es Bildhauer zu besprechen galt, geschieht die Herleitung aus dem Kreise der Giovanni und Niccola Pisani; die beiden sienesischen Künstler werden als deren markante Schüler eingeführt[1]). Somit ist hier der gleiche Anschluß an die Bildhauer unter den vier grundlegenden Meistern der ersten Epoche durchgeführt, wie er sich auf dem Gebiete der Malerei zwischen Cimabue und Giotto

[1]) Vasari, ed. c. vol. II. pag. 117: „Fra gli altri, che nella scuola di Giovanni e Niccola scultori Pisani si esercitarono, Agostino ed Agnolo scultori Sanesi ... riuscirono ... eccellentissime".

vollzog. Er wird ebenfalls — entsprechend der Beziehung der beiden Maler — durch das persönliche Schulverhältnis begründet, indem Giovanni Pisano den Agostino Sanese mit sich aus Siena nach Pisa führte, während dieser wiederum seinen jüngeren Bruder Agnolo nachzog[1]). Beider Leistung wird der Giottos gegenüber abgegrenzt und auf ein niedrigeres Maß gesetzt, und darin mag man einen Beweis erblicken, wie Vasaris Urteil die eine Art gegen die andere vergleichend abwog. Während nämlich Giotto die Malerei zu neuem Leben auferweckt, erblühte der Bildhauerei durch das Wirken der Agostino und Agnolo Sanesi ein gleiches Los nur in beschränkterem Maße. Agostino und Agnolo sind noch im Connex mit der stilistischen Art der Pisani gehalten; dieser bringen sie allerdings „molto miglioramento", aber nur insoweit daß Vasari sagt: „cercarono la buona maniera". Dagegen halte man den absoluten und uneingeschränkten Wortlaut bei Giotto. Im Ganzen spielen Agostino und Agnolo auf dem Gebiet der Skulptur die parallele, wenn auch nicht äquivalente Rolle zu der Bedeutung Giottos. Sie gründen somit für die zweite Epoche der italienischen Kunst eine dem System der „primiera maniera" gleichgebaute Ordnung.

Diese vervollkommt sich für die Disziplin der Bildhauerei erst völlig durch das Auftreten des Andrea Pisano, dessen Vita den Lebensläufen des Stefano Fiorentino, Ugolino Sanese und Pietro Laurati folgt. Stefano Fiorentino ist der Repräsentant der fortschrittlichen Giottoschule, deren Eigenarten und spezielle Ziele sogar detailliert werden[2]). Dahin-

[1]) Vasari, ed. c. vol. II. pag. 118.

[2]) Vasari, ed. c. vol. II. pag. 133—134—139.

gegen stellt Ugolino Sanese den mehr in der Art des Cimabue verharrenden Nachzügler dar, in ganz ähnlicher Weise, wie es ehedem Margaritone hinsichtlich der maniera greca bedeutete[1]); Pietro Laurati aber dient als Typus der Aufnahme des Stiles Giottos in ganz Italien[2]).

Mit dem Beginn der Vita des Andrea Pisano kommt erst wieder Lebhaftigkeit in den Gang der Erzählung Vasaris. In den Einleitungsworten schlägt die schwesterliche Gleichsetzung der Malerei und Skulptur einen bedeutenden Grundton an, der sich in der folgenden Exemplifizierung auf die Leistung Giottos und die des Andrea Pisano fortgetragen findet[3]).

Aber wie im gesamten der Bildhauerei kein so umfassendes Genie zuteil wird, als es die Malerei in Giotto besaß — eine Tatsache, die sich schon dokumentierte in der Verteilung der Wiedererweckung der „buona arte" dieser Disziplin auf die Figuren der Brüder Agostino und Agnolo Sanesi und die des Andrea Pisano — so ist auch der Einzelwert des Andrea Giotto gegenüber zurückgehalten. Andrea bedurfte für sein Gebiet der Antike als Lehrmeisterin; diese Unterstützung konnte Giotto nicht zuteil werden[4]). Außerdem hebt sich der Eigenwert des Andrea erst dadurch, daß er „considerato il nuovo disegno di Giotto"[5]) zur Stilverbesserung gelangte. Diese Schilderung verbindet Andrea einmal hinsichtlich der Antike mit Giovanni und Niccolò Pisani in der ersten

[1]) Vasari, ed. c. vol. II. pag. 140.
[2]) Vasari, ed. c. vol. II. pag. 144 ff.
[3]) Vasari, ed. c. vol. II. pag. 151/152.
[4]) Vasari, ed. c. vol. II. pag. 152/153.
[5]) Vasari, ed. c. vol. II. pag. 154.

Epoche, hinsichtlich des disegno mit Arnolfo di Lapo, der damals in gleicher Art an Cimabue geknüpft war. Somit erweist sich das gedankliche System Vasaris durchgehalten, und es legt sich zugleich eine Parallelisierung des Giotto und Andrea klar, wobei aber dessen Verdienst gegenüber dem des Malers abgeschwächt taxiert wird.

Er gibt der Skulptur zwar „tanto miglioramento", es heißt „cominciò a operar meglio ed a dare molto maggior bellezza alle cose", oder „egli aveva recato gran miglioramento all'arte", schließlich wird er aber doch nur hervorgehoben: „per avere... imitato la buona maniera antica"[1]). Im Gesamten übernimmt er als Bildhauer den besten Teil der Überleitung dieser Kunst zur zweiten Epoche, als Architekt tritt er die Erbschaft des Giotto und Arnolfo an und übt durch die Qualität seiner Werke einen solchen Einfluß aus, daß sich an ihn die guten Meister der Zukunft gehalten haben; an dieser Stelle fallen die Namen des Niccolò Aretino, Jacopo della Quercia, Donatello, Brunellesco und Ghiberti, kurz aller Meister, die der Sculptur des Quattrocento zu eigenem Leben verhalfen[2]). Somit ist einmal die Verknüpfung mit dem kommenden Inhalt angebahnt, und zugleich der Wichtigkeit des Andrea Pisano ein Wesentliches beigefügt.

Bisher beweisen diese Ausführungen, daß in der Tat dem Gang der Vite ein fest überlegter Grundriß unterliegt. Von Cimabue kam Giotto, von Giovanni und Niccolò Pisani leiteten sich Agostino und Agnolo Sanesi und dem Sinn nach, Andrea Pisano her; dieser

[1]) Vasari, ed. c. vol. II. pag. 154 bis 156.
[2]) Vasari, ed. c. vol. II. pag. 162.

übernahm dann auch die Erbschaft des Architekten Arnolfo di Lapo. Von den vier Großen der ersten Epoche steht nur noch Andrea Tafi aus. Es kann kein Zufall sein, daß die Vita des Buonamico Buffalmacco, die der des Andrea Pisano folgt, mit den Worten anhebt „fu discepolo d'Andrea Tafi"[1]). Diese Wendung liefert den letzten Beweis für die von Vasari auch hier beabsichtigte Geschlossenheit der Vorstellungen und des Aufbaues. In Buffalmacco schildert er dann ein lebendig gesehenes Künstlerindividuum und hält sich von einer prägnanten Qualitätscharakterisierung ferne; in dieser Art kam sein Schriftstellertum zwanglos um das Schwinden der Nachwirkung des Tafi herum. Dieses findet in der zeitigen Loslösung des Buffalmacco aus seinem Schulverhältnis zu Tafi seine spezielle Begründung. Allgemein beruht es auf der Tatsache, daß die Technik des Mosaikes im Trecento außer Übung gesetzt wurde. Um so wichtiger ist auch an dieser Stelle die Wahrung des geistigen Zusammenhanges durch Vasari; denn sie beweist, wie wenig im Gefüge der Vite dem Zufall überlassen ist und bezeugt nach der anderen Seite, die Gesetzmäßigkeit der für die erste Epoche der italienischen Kunst geforderten Struktur.

Dieses reiche Gewirke des Vasarischen Systems bis in die folgende breite Darstellung der Giottoschule abzuspinnen, kann hier nicht die Aufgabe bilden. Denn wir benötigten die erweiterte Betrachtung nur als Hilfskonstruktion zum Beleg der Richtigkeit der Schilderung des ersten Zeitraumes und seines Aufbaues.

[1]) Vasari, ed. c. vol. II. pag. 165.

* * *

Das ausführliche Verweilen bei dem System der Vite Vasaris, erweckte eine Vorstellung von der neuen Eigenart dieses Geschichtswerkes. Die große Conception Vasaris muß unsere Bewunderung erregen. Aber damit ist noch wenig für Vasaris geschichtliche Bedeutung im vorliegenden Fall Cimabue erreicht. Daher reiht sich an den Grundriß und Aufbau der Vite eine spezielle Analyse der Vita di Cimabue; diese darf nicht verabsäumen, von beiden Editionen Kenntnis zu nehmen.

Die erste Vita vom Jahre 1550

Vasaris Cimabuebiographie zerlegt sich in einen Eröffnungspassus, das Oeuvre und die Schlußbemerkung.

Der Eröffnungspassus beginnt damit, daß in Italien, infolge einer endlosen Flut von Elend, die Baudenkmäler echten Stils zerstört und, was noch schlimmer lautet, daß das Land der Künstler beinahe völlig beraubt gewesen sei, als „(come Dio uolse) nacque nella città di Fiorenza l'anno MCCXL per dar e primi lumi all'arte della pittura Giovanni cognominato Cimabue, della famiglia de Cimabuoi in quel tempo nobile"[1]).

Die ersten Bildungselemente soll sich der Knabe, den der Vater den Wissenschaften bestimmt hatte, auf der Klosterschule von Sta. Maria novella erworben haben, an der einer seiner Verwandten Lehrer war. Jedoch scheint dem kleinen Giovanni die Schule nicht gelegen zu haben; denn er fällt mehr durch die Benutzung seiner Bücher als Zeichenhefte, als durch deren sachgemäßen Gebrauch auf. Da trug es sich um diese Zeit zu, daß die Stadtverwaltung byzantinische Maler nach Florenz rief, um der „vom rechten Weg abgeirrten" Malerei aufzuhelfen[2]). Nach Vollendung mehrerer Werke gehen diese byzantinischen Maler an die Ausmalung der capella Gondi in Sta. Maria novella; durch die örtliche Nähe begünstigt tritt Cimabue zu ihnen in Beziehung, und aus dem die Schule schwänzenden Zuschauer wird bald ihr Lehrling und emsiger Schüler. Als dessen Gefährte wird Gaddo Gaddi ge-

[1]) Als Text wurde benutzt: Vasari, le Vite ed. K. Frey, vol. I. pag. 389—403, die citierte Stelle pag. 389 b.

[2]) Der Text sagt: „smarrita" von der Malerei.

nannt, und Vasari endet mit einer Fixierung von Cimabues künstlerischer Eigenart.

Zum Beleg seines Werturteiles dient das Oeuvre, das sich von der Anführung des Dossale in Sta. Cecilia bis zur Madonna in Sta. Maria novella, nebst den ihr beigefügten Erzählungen, erstreckt.

Die Schlußbemerkung rechnet von der Mitarbeit Cimabues als Architekt an Sta. Maria del fiore[1]), bringt sein Todesjahr und spricht von dem Kreis von Schülern, den er hinterließ; aus diesem ging Giotto als der Berühmteste hervor. Die Nennung Giottos veranlaßt Vasari das Verhältnis von Meister und Schüler abzugrenzen, wobei Dantes bekannte Purgatoriostelle citiert wird; der Passus schließt mit abermaligen Charakterisierungsworten über die von Cimabue erreichte Leistung und deren besondere Art[2]).

Dieser gesamte Aufbau bedeutet eine erweiterte Anlehnung an die Form des Libro Billi und des Codice Magliabechiano. Aber die äußere Einteilung kann nicht allein die Grundlage unserer Abhandlung bilden; vielmehr muß auf die Orientierung am Ende des ersten Kapitels zurückgegriffen sein, die von Meinung der Quattrocentisten, Werken bei den Forschern und eigener Persönlichkeit Vasaris sprach. Die Aufnahme der Meinung, wie auch der Werkeka-

[1]) Über diese irrtümliche Combination vergl. Vasari-Frey, vol. I. pag. 461, § 20.

[2]) Die Schlußbemerkung enthält noch andere Tatsächlichkeiten, die bei Vasari-Frey, vol. I. pag. 398, nachgelesen werden mögen; es ist dorten von dem Grabspruch, der Wohnung Cimabues und der Wirkung seines Todes auf Arnolfo die Rede. Ich unterdrücke diesen Passus im Interesse größerer Einfachheit, zumal die Stelle über Arnolfo in Vasari II von 1568 in einer gesonderten Vita zum Vortrag kommt.

talog, soweit sein Bestand von den Forschern kommt, ist als Abhängigkeit zu bezeichnen. Dieser stehen die Sätze Vasaris gegenüber, in denen er seine eigene Erkenntnis und Vorstellung von Cimabue ausspricht. Für die Abhängigkeiten bedarf es einer Aufstellung des literarischen Materiales, das Vasari vorlag.

Im Eröffnungspassus ist deutlich aus den Schriften der Historiker jene Annahme des Kunstverlustes im italienischen Mittelalter entwickelt; sie bildet die Situation für das Auftreten des Cimabue. Im besonderen hat hier Landino nachgewirkt, bei dem bereits von der „italica servitu" geredet wird, also auch ein geschichtlicher Zustand als Ursächlichkeit angegeben ist. Sonst ist noch Villani, von dem sich die Kenntnis des Vor- und Beinamens Cimabues herleitet, herangezogen worden[1]). Ferner läßt die Qualifikation der Familie der Cimabuoi bei Vasari schließen, daß ihm bereits 1550 der Ottimo Commento zugänglich gewesen. Denn dort hört man schon, daß Cimabue „molto nobile" war; Vasari hat diesen Ausdruck zwar aufgebauscht, aber nicht im Sinn einer Adelsfamilie gebraucht[2]).

Die Wendung „per dar e primi lumi" kommt von

[1]) Diese Tatsache bereits Vasari-Frey pag. 412 § 6. Richtig bemerkt Strzygowski, o. c. pag. 139, daß Vasari aus dem Vornamen Cimabues, den er bei Villani fand, den Familiennamen macht. Strzygowskis Herleitung aus dem „Fragment", über das noch zu sprechen sein wird, ist irrtümlich.

[2]) Vasari-Frey pag. 399 meint, daß 1550 Vasari den Ottimo noch nicht kannte; dagegen spricht mir die auffallende Gemeinsamkeit der Ausdrücke. Oder sollte Vasari nur durch Zufall auf „nobile" geraten sein? Daß dieses Wort nicht im Sinne „adlig" gemeint ist, wie Frey pag. 413 § 7 will, beweist schon sein Gebrauch bei dem Ottimo; auch dort würde niemand an die Übersetzung „adlig" denken.

Boccaccio. Dieser sagte von Giotto „hauendo egli quell'arte... ritornata in luce"; daher war es für Vasari consequent, sich bei Cimabue so zu fassen, wie er es getan[1]). Die Verknüpfung Cimabues mit Gaddo Gaddi entnimmt Vasari dem Codice Magliabechiano; hat ihm dieser nicht vorgelegen, so darf wohl, infolge der zeitlichen Nähe Vasaris und des Anonymus, an seine Stelle, der gleiche „libro antico", den wir früher für den Magliabechiano gefordert haben, treten[2]). Von der Herleitung des Geburtsdatums 1240 wird später gesprochen werden.

Somit ergibt sich bisher zwanglos, daß Vasari Landino, Villani, den Ottimo Commento, Boccaccio und vielleicht den Codice Magliabechiano gekannt hat[3]). Aber außer diesen Schriftstellern standen ihm handschriftliche Aufzeichnungen zur Verfügung, die uns heute verloren sind; dies ergibt sich aus Vasaris eigenen Worten.

Gleich die Geschichte von der Schulerziehung Cimabues berechtigt zu dieser Annahme[4]). Die Nachricht ist mit „dicesi" eingeführt; diese Wendung ist nicht im Sinn des Hörensagens zu verstehen, sondern bedeutet eine schriftliche Quelle, wie sich später zeigen wird. Vasari ist also für die erwähnte Tatsächlichkeit einer Überlieferung habhaft gewesen; sie in das Gebiet der freien Erfindung zu verweisen, verbietet auch die angewandte präcise Sprache (e lo

[1]) Frey, il Cod. Magl. pag. 209. Boccaccio, il Decamerone, 6. Giornata, nov. 5.

[2]) Vasari-Frey, pag. 390 und 391 Anm. 1. Unser Kapitel I pag. 58.

[3]) Diese Anmerkungen bringen keine wesentlich neuen Beobachtungen; vergl. Kallab, Vasaristudien II. Teil. A. § 2.

[4]) Vasari-Frey, pag. 389, Zeile 14 ff.

mando a Santa Maria Nouella a un'maestro, suo parente, il quale allora insegniaua la gramatica ai nouizzii di quel conuento). Dieses Lob der präcisen Sprache beschränkt sich aber auf die Angabe des Schulortes und des verwandschaftlichen Verhältnisses von Lehrer und Schüler; dazwischen machen sich in Wendungen, wie „consigliato da molti, il padre deliberò ...“ Vasaris eigene literarische Instinkte geltend. Auch gleich der nächste Satz, der mit „Per ilche Cimabue“ eingeleitet wird, ist rein literarisch zu bewerten; er schildert die Jugendpsychologie des keimenden Künstlers in einer heute noch typisch gebliebenen Weise[1]).

Die Erzählung von den „maestri greci“, deren Ankunft in Florenz, ihre dortige Tätigkeit, im besonderen in Sta. Maria novella, zeigt einen ähnlichen Dualismus. Sicher hat sich in Vasaris Combination ein historisches Geschehen erhalten; die Existenz byzantinischer Malereien, die Vasari in Sta. Maria novella gesehen hatte, stützt diese Ansicht (questi maestri ... cominciorono in fra laltre (opere) la capela de'Gondi ... della quale oggi dal tempo la uolta et le facciate son molto spente et consumate). Aus dieser Autopsie, der Nachricht über Cimabues Schulzeit in Sta. Maria novella und aus der literarischen Begabung Vasaris erwächst also diese Geschichte der „maestri greci“. Der Zweck, den Vasari mit ihr verfolgt, soll vorerst nicht berührt werden.

Von dem Standpunkt, den unsere Untersuchung vorläufig eingenommen hat, läßt sich das Oeuvre kurz erledigen. Denn hier hat sich Vasaris Wissen, außer

[1]) Vergl. die gleiche Meinung bei Vasari-Frey, pag. 417; dort auch Analogien aus anderen Viten Vasaris.

bei dem Dossale in Sta. Cecilia, das wohl aus der mit Gelli benutzten Quelle herrührt, hauptsächlich an den Libro Billi gehalten; nach dessen Angaben werden folgende Werke von Vasari im Titel übernommen:
Pisa, San Francesco: un san Francesco Scalzo.
Assisi, San Francesco: lasciò una opera da lui cominciata et da altri pittori dopo la morte sua finita benissimo.
Empoli, Pieue: lauorò.
Florenz, Sto. Spirito: drei Bogenfelder mit Darstellungen aus dem Leben Christi.
Florenz, Sta. Maria Novella: Madonna.
Das citierte Oeuvre zeigt, wie stark die Anlehnung Vasaris an den Vorgänger gewesen ist; sogar bei Assisi drückt er sich, entsprechend der früheren Nachricht, völlig allgemein aus, und die Tätigkeit Cimabues in Empoli wird mit einem inhaltlosen Ausdruck abgetan.
Auch in dem Oeuvre finden sich Spuren heute verborgener Quellen. Dies erhellt bei den ausschmükkenden Geschichten der Madonna von Sta. Maria novella. Sie zerfallen in drei gesonderte Nachrichten. Zuerst wird die feierliche Überführung des Bildes aus dem Atelier Cimabues nach der Kirche erzählt; sie vollzog sich unter dem Klang der Trompeten. Dieser Vorgang trägt, zufolge den Sitten der Zeit, nichts Außergewöhnliches an sich. Wir hören aus Duccios Leben Ähnliches[1]); derart kann für Florenz hingenommen werden, was für Siena verbürgt ist. Auch Gelli hatte bei der Madonna von Sta. Maria novella von einem Besuch der Signorie bei Cimabue und einem allgemeinen Festtag, der bei der Vollendung

[1]) Weigelt, Duccio, pag. 16.

dieses Bildes gehalten wurde, berichtet[1]). Bei der Voraussetzung einer für Gelli und Vasari gemeinsamen Quelle ist die Wahrscheinlichkeit stark, daß sich hier ein realer Vorgang, durch die Zeiten getrübt, erhalten hat.

Der zweite Teil des anekdotenhaften Beiwerkes der sog. Madonna Rucellai ist mit „dicesi" eingeführt; diese Nachricht erwähnt zunächst den Ort, an dem Cimabue das Bild malte[2]), sodann die Anwesenheit Carls von Anjou in Florenz und dessen Besuch bei Cimabue. Damals erregte die Tafel, die noch Niemand gesehen hatte — so sagt Vasari jetzt — einen Zulauf von Männern und Weibern der Stadt, und diese feierten einen Festtag. Diese Geschichte entstammt einer anderen Quelle (dicesi) als die feierliche Überführung des Altarbildes, die an erster Stelle stand. Und in der Tat erweitert Vasari in seiner zweiten Vita di Cimabue das „dicesi" durch den Zusatz „et in certi ricordi di vecchi pittori si legge"; wir hören hier also von einem Manuscript, das uns heute verschlossen ist. Diese „certi ricordi" berechtigen nunmehr unsere Einreihung der Nachricht über Cimabues Schulzeit unter die verlorenen handschriftlichen Quellen; denn das dortige „dicesi" wird, nach dem jetzt bekannten Sprachgebrauch Vasaris so auszulegen sein, wie es früher geschehen.

Zugleich erklärt die Existenz der „certi ricordi" die sonst unverträglichen Abweichungen der beiden ausschmückenden Geschichten der Madonna in Sta. Maria novella[3]). Bei beiden bleibt die Übereinstimmung

[1]) Gelli, o. c. pag. 38: „e vi andò la Signoria di Firenze a vederla in persona e fecesi il giorno festa per tutta la città."

[2]) certi orti vicin' a porta San Piero.

[3]) Vergl. für das Tatsächliche dieser Beobachtungen Vasari-Frey, pag. 460/61.

hinsichtlich des Festtages, der sich an die Erscheinung der Madonna knüpfte, merkwürdig. Derart sei vermutet, daß uns hier in doppelter Gestalt die Erinnerung an einen im Grund gleichen Vorgang entgegentritt.

An dritter Stelle nennt Vasari den Namen des Schauplatzes dieser Vorgänge „Borgo Allegri"; durch die textliche Einführung mit „Laonde" ist diese Notiz deutlich als lokales Gerede gekennzeichnet[1]).

Aus der Schlußbemerkung ist nur das Todesdatum Cimabues 1300 zu überlegen, für das Vasari, ähnlich wie Billi und Magliabechiano, die geläufige Zahl der Danteschen Wanderung als Anregung gedient haben mag. Unzweifelhaft hat sich Vasari, wie schon Frey bemerkt, „um kein amtliches Material bekümmert"[2]); aber trotzdem darf man ihn bei der Auffindung des Todesjahres Cimabues nicht der „Flüchtigkeit" zeihen. Indem Vasari das Datum der fiktiven Wanderung Dantes für seine Zwecke aufgriff, zeigte er Verständnis dafür, daß die Dantestelle in ihrem tieferen Zusammenhang Cimabue bereits als Toten behandelt; denn es scheint undenkbar, daß Dante Cimabue zu dessen Lebzeiten so abschließend fixiert hätte, wie es in den Versen geschehen ist[3].) Nach Generationenmaßstab rückwärtsschließend, berechnete Vasari auf dieser Grundlage das Geburtsdatum 1240; dieses allein hat keine zuverlässige Geltung, während ersterem doch eine gewisse Glaubwürdigkeit innewohnt, wie uns die Kenntnis der Dokumente über Cimabue bewiesen hat[4]).

[1]) Vasari-Frey, pag. 414.
[2]) Vasari-Frey, pag. 415 § 9.
[3]) So auch Rintelen, Monatshefte 1913, pag. 202.
[4]) Wir kennen 5 Dokumente; sie erstrecken sich auf den Zeit-

Bisher könnte es scheinen, Vasari habe sich seine Vita di Cimabue nicht viel besser zusammengeholt, als dies bei den cinquecentistischen Forschern gezeigt wurde. Dieser Eindruck ist unabweisbar, da wir bisher nur von den Abhängigkeiten gesprochen, die sich in der Cimabuevita finden.

Die selbständige Leistung Vasaris zeigt sich in dem Zusammenhang, in den er die übernommenen Tatsachen gebracht hat, und in den neuen Betrachtungen, die er über Cimabues Eigenart und dessen Werke beifügt.

Für das Auftreten Cimabues an dem bezeichneten Zeitpunkt findet Vasari keine andere Motivierung als die drei Worte „come Dio uolse", in deren Anwendung er die kirchliche Form benutzt. Aber der Zusammenhang der göttlichen Willensäußerung mit dem Gang der Kunst in Italien bedeutet einen integrierenden Bestandteil von Vasaris Gesamtanschauung. Derart dürfen wir in den Worten Vasaris keine zufällige Redensart sehen[1]), denn das Auftreten eines jeden Großen unter den italienischen Meistern ist durch die gleiche Motivierung gedeckt, wie sie sich bereits bei Cimabue findet. Dies bezeugen die Viten Giottos, des Brunellesco, Lionardos, Raffaels und Michelangelos, um nur die bekanntesten herauszugreifen.

Ob es nun heißt, daß der Eine „per dono di Dio quella

raum von 1272—1302. — vergl. Strzygowsky, o. c. pag. 158. — Gius. Fontana, Due Documenti inediti riguardanti Cimabue, Pisa 1878. — Supino, Arte Pisana, pag. 251, 3. — Vasari-Frey, pag. 443 e. — Wir haben allen Grund anzunehmen, daß Cimabue bald nach 1302 gestorben ist.

[1]) Dies wäre auch sehr unwahrscheinlich im Zeitalter des Hl. Filippo Neri und Hl. Carlo Borromeo.

che era per mala via risuscitò“ [1]), oder wie bei Brunelleschi, daß er „fu donato dal Cielo per dar nuova forma all'architettura“ [2]), oder, ob sich die Meinung zu den Worten erhebt „grandissimi doni si veggono piovere dagl'influssi celesti ne'corpi umani molte volte naturalmente“ [3]), mit denen Lionardos Vita eingeleitet wird, immer bleibt die Annahme des gleichen Agens beibehalten. Diese führt dann bei Raffael zu den wahrhaft feierlichen Einleitungsworten „Quanto largo e benigno si dimostri talora il cielo nell'accumulare in una persona sola l'infinite ricchezze de'suoi tesori“ [4]) und leitet Michelangelos Existenz in biblischer Art von dem direkten Willen Gottes ab, indem wir hören „Il begnissimo Rettore del Cielo volse clemente gli occhi alla terra... si dispose mandare in terra uno spirito“ [5]).

Schließlich, welche andere und bessere Erklärung des Erstaunlichen und Unbegreiflichen, das großen Erscheinungen anhängt, können wir selbst denn heute noch finden, als das Greifen nach dem guten Willen Gottes; so darf man in dieser Motivierung Vasaris den Niederschlag einer anständigen Einfalt sehen, die sich bei einem Unwissen beruhigt, das auch uns keine Unehre macht.

Diese bisherige Beobachtung ist für die Geistigkeit Vasaris bedeutsam. Aber auch der Historiker Vasari schildert die „primiera maniera“, oder die wiedererstehende Kunst in Italien nicht ohne Continuität. Vasari übernimmt jene Annahme des Kunstverlustes im

[1]) Vasari, o. c. ed. della Valle, vol. II. pag. 73.
[2]) Vasari, ed. c. vol. III. pag. 130.
[3]) Vasari, ed. c. vol. V. pag. 21.
[4]) Vasari, ed. c. vol. V. pag. 239.
[5]) Vasari, ed. c. vol. X. pag. 21.

italienischen Mittelalter von Ghiberti und Villani, baut sie aber in erweitertem Maße aus. Der Ausdruck des Vitatextes „spentone affato il numero degl' artefici" hält eine Continuität aufrecht; denn er gibt den Verlust der Künstler nur als einen relativen an und nimmt von vorneherein Rücksicht auf die folgende Erzählung über die „pittori di Grecia". Diese bringt Cimabue in eine künstlerische Gemeinschaft, die ihm zwar im Niveau inferior war, der Art nach aber homogen blieb. So haben diese „alcuni pittori di Grecia", die in der Gondicapelle in Sta. Maria novella arbeiteten, eine Notwendigkeit, da sie Cimabue an die „maniera greca" als Epoche anschließen. Die Art dieses Anschlusses birgt „novellistische Züge"[1]; aber in der Anwendung dieser Novelle steckt ein durchdachter Sinn. Dieser heischt Berücksichtigung für Vasaris Anschauung, zumal wir früher eingesehen haben, daß in der Geschichte der „maestri greci" Vasaris Autopsie eine Rolle spielte.

Vasari redet in bestimmter Weise von dem Begriff „maniera greca" (auch maniera ordinaria), den er als Grundlage für den Stil der Künstlergeneration vor und um Cimabue voraussetzt. Er konnte dies tun, da er in dem „Proemio delle Vite" einen Abriß der Kunstgeschichte von der Antike bis auf Cimabue gegeben und dort dem Ausdruck einige Bedeutung verliehen hatte.

Vasari anerkennt nur zwei große Epochen der Kunst: die Antike (maniera antica) und die italienische Kunst, wie sie sich seit Cimabue entwickelt hat. Reicher als

[1]) Vasari-Frey, pag. 418. Es sei hier allgemein bemerkt, daß Frey an Vasari zu einseitig den Historiographen erkannt und gewertet hat; unsere folgenden Ausführungen versuchen, diesem Vorurteil möglichst entgegenzutreten.

bei den Schriftstellern, die diese Meinung zuerst vortragen, ist bei ihm die Vorstellung insofern geworden, als er sich bemüht, nach dem Verfall der Antike, oder anders ausgedrückt, vor dem Auftreten Cimabues, eine fortgesetzte Kunstbetätigung zu sehen, die, aus der Zeit Konstantins des Großen auslaufend, im weiteren Gang des Mittelalters in stets größere Minderwertigkeit versank. Leider ist seine für diese Zwischenepoche angewandte Terminologie nicht immer klar durchgehalten; er faßt alle seit dem Eintritt des Christentums geschaffenen Werke (da San Saluestro in quà) unter dem Begriff der „maniera vecchia" zusammen, der er regellos die „maniera greca" beigesellt. An eine feinere Trennung des weströmischen vom oströmischen Stil wird dabei nicht gedacht; immerhin weiß Vasari, daß byzantinische Elemente die italienische Kunst im Mittelalter durchsetzt halten.
Bedenkt man die einseitige Kraft, mit der Vasari unter „Arte" den völligen ästhetischen Gegensatz zur Produktion des Mittelalters verstand, und hält sich die Collectivnatur vor Augen, die bei ihm in dem Gebrauch des Ausdruckes „maniera greca" lebt, so wird es bedeutungsvoll, daß er die Leistung des Cimabue an den Beginn der italienischen Kunst setzt. Diese Wahl wird sich nicht nur auf Grund der literarischen Tradition oder nur auf Grund der theoretischen Überlegungen Vasaris, die wir im vorhergehenden Abschnitt nannten, vollzogen haben. Vasari war ein bildender Künstler. Daher werden Cimabues Werke ihm bildend-künstlerische Qualitäten gezeigt haben, durch die sie sich für sein umschauendes Malerauge stilistisch von der sonstigen „maniera greca" schieden.
Der Lebenslauf Vasaris berechtigt zur Aufstellung

dieser an sich gegensätzlichen Maßstäbe: der literarischen Tradition und des bildend-künstlerischen Geschmackes. Denn von früher Jugend an bestimmen diese zwei Mächte Vasaris Dasein. Auf Grund seiner ersten Erziehung in Arezzo, noch weiterhin auf Grund seiner gründlicheren gelehrten Ausbildung in Florenz im Kreis der Medici[1]), scheint Vasari zum Rethor, Gelehrten oder Hofmann heranzuwachsen. Daneben läuft aber gleichzeitig Vasaris Neigung zum Verweilen in den Werkstätten bildender Künstler; diese anfangs mehr akademische Teilnahme am Schaffen der Maler führt nach und nach zu eigenen Versuchen Vasaris und schließlich zu seinem Schulverhältnis zu Bandinelli und Andrea del Sarto. In Vasaris Entschluß, sich völlig der Malerei zu widmen, besitzen wir den Beweis, daß die Sinnlichkeit in seiner Natur doch das Ursprünglichere war. So sind wir auch heute gewohnt Vasari unter die Maler zu zählen.

Und doch hat die humanistisch-gelehrte Jugenderziehung Vasaris, die das gewöhnliche Maß der Zeit beträchtlich überschritt, nie ganz ihren Einfluß auf die Art des Malers verloren. Aus der Doppelbegabung seiner Natur wird überhaupt nur das Unternehmen der „Vite“ verständlich. Vasari selbst erzählt in seiner Autobiographie den Anlaß zur Herausgabe der Vite[2]). Während einer Abendunterhaltung im Hause des Cardinals Alessandro Farnese sprach Giovio von dem Plan, seinem „Libro degli Elogi“ eine Schilderung der berühmten Maler seit Cimabues Tagen beizufügen. Darauf fordert der Cardinal Vasari

[1]) Vergl. Vasari-della Valle, vol. I. Vita di Vasari und Kallab, o. c. pag. 11 ff. und 21 ff.

[2]) Vasari, ed. c. vol. I. pag. 31 ff.

auf, Giovio bei diesem Unternehmen zu unterstützen. Infolge davon bringt Vasari seine bisherigen Aufzeichnungen über diesen Gegenstand (i miei ricordi e scritti fatti intorno a ciò infin da giovanetto) zu Giovio. Die Lektüre dieser Aufzeichnungen überzeugt Giovio, daß Vasari die geignetere Kraft zu dem geplanten Werk der Vite ist; denn Vasari weiß nicht nur um Details, sondern er verfügt über eine Kenntnis der künstlerischen Ausdrucksarten (sapendo particolari und conoscendo le maniere).

Diese Anekdote, die Vasari in das Jahr 1546 verlegt[1]), ist uns wertvoll als zeitgenössische Einschätzung Vasaris als Bearbeiter des vorliegenden Stoffes. Denn man sprach ihm die größere Competenz für dieses Thema zu, weil er sich als Maler durch die Anschauung besser empfahl als ein Gelehrter. Und in der Tat hat die Autopsie oder die sinnliche Unterrichtung Vasari bei der Abfassung der Vite mindestens so wichtige Dienste geleistet als seine Benutzung der literarischen Quellen.

Dies erhellt auch aus der Arbeitsart Vasaris. Wir wissen, daß Vasari seit seiner venezianischen Reise von 1541/1542 gewohnt war, Aufzeichnungen über Bilder und Kunstwerke zu machen[2]); wir dürfen diese Gewohnheit Vasaris unbesorgt auf seine sonstigen Reisen übertragen, die wir aus dem Itinerar Kallabs erfahren. Besonders seit den Jahren 1545/1546, als der Plan der Vite festere Form angenommen hatte, wird Vasaris Umschau tätiger geworden sein. Dabei stand im Mittelpunkt seiner Interessen die Malerei, und im Mittelpunkt der Monumente

[1]) Kallab, o. c. pag. 143, 146 und 250. Die Abendunterhaltung fand de facto 1545 statt.

[2]) Kallab, o. c. pag. 250/251 und 255/256.

Florenz. Dieser Autor, der nicht nur im geistigen Leben seiner Zeit stand, sondern an deren künstlerischer Produktion selbst mitwirkte, hat selbstredend seine eigene Anschauung als Grundlage der geäußerten Meinung benutzt. Anders lassen sich im Verlauf der Vite seine neuen Bestimmungen gegenüber Billi und Magliabechiano garnicht erklären[1]), wie denn auch feststeht, daß Vasari die florentiner Bilder meist selbst besuchte[2]).

Diese Erkenntnis, daß Vasari namentlich für Florenz die körperliche Anschauung als Faktor der Urteilsbildung heranzuziehen pflegte, ist auch für die Vita di Cimabue bedeutungsvoll. Denn nun werden wir die Charakterisierungssätze des persönlichen Stiles Cimabues, wie sie der Eröffnungspassus bringt, mit größter Aufmerksamkeit lesen.

Erstlich heißt es „et di continuo esercitandosi ... passò di gran lungha di disegno et di colorito e maestri, che l'insegnauano"[3]). Diesem Wortlaut zufolge läßt Vasari Cimabue nicht radikal mit der ihn umgebenden Kunstübung brechen; dies zeigen auch die gleich folgenden Textstellen: „auanzò la maniera ordinaria, che egli aueua visto in coloro (certi pittori venuti di Grecia) ... Et anchora che egli imitassi i Greci ..."[4]). Aber, wenn Cimabue auch eingereiht wird in das Bereich der „maniera greca", die er sogar befolgte, so brachte er ihr doch Fortschritte; es wird klar gesagt, nach welcher Richtung diese lagen. In Zeichnung und Colorit führt Cimabue gegenüber den byzantinischen Malern Verbesserungen ein, und so wird er

[1]) Kallab, o. c. pag. 259/260.
[2]) Kallab, o. c. pag. 263.
[3]) Vasari-Frey, pag. 390, Zeile 22.
[4]) Vasari-Frey, pag. 390, Z. 25 u. 27.

ein deren Stil corrigierendes und abwandelndes Talent (et leuò dalla pittura gran parte della maniera Greca nelle figure dipinte da luí).

Diese Feststellungen setzen körperliche Anhaltspunkte für das geforderte Verdienst Cimabues voraus; Vasaris eigene Beobachtungen zu den nach Billis Vorbild aufgezählten Bildern Cimabues, bieten dafür die begehrte Unterlage. Wenn von dem Franziscus in Pisa gesagt wird, „conosciendosi nella maniera sua un certo che di nuovo et di miglior' per laria della teste et per le pieghe de' panni, che non aueuon fatto qui infino allora que maestri Greci nelle lor pitture, sparse gia per tutta Italia", so ist dabei einmal die constatierte Existenz einer Malergeneration vor Cimabue wichtig; wie in dem Eröffnungspassus und wie auch später in der Schlußbemerkung, ist diese unter der Bezeichnung der „maestri greci" zusammengefaßt, aus deren Arbeitskreis also Cimabue wächst. Daneben aber ist das Neue und Verbessernde in Cimabues Stil auf faßbar Tatsächliches fixiert, wennschon sein Fortschritt hier noch als ein relativer angegeben wird (un certo che di nuovo). So wird man immer gewisser, daß Vasari sein Urteil nach stilistischen Beobachtungen gebildet hat[1]), und darauf gewinnt seine Scheidung der Fresken des Klosterhofes von Sto. Spirito zu Florenz eine erhöhte Bedeutung. Denn nicht Vasaris literarische Bestrebung sondert zwischen Werken „alla Greca da altri maestri" und „tre archetti medesimamente lauorati di sua mano" (di mano di Cimabue): diese Scheidung setzt sinnliche Anschauung voraus.

[1]) Vorübergehend ist dieses Moment einmal Frey beigefallen; Vasari-Frey, pag. 408. Er hat aber seine Bedeutung weder erkannt noch ausgebaut.

Daher ist die letzte und wichtigste Stelle des Oeuvres, die sich mit Stilistik beschäftigt, einer besonders reinen Aufnahme sicher. Die präcise Angabe des Standortes der Madonna in Sta. Maria novella macht die Autopsie als Grundlage des Vasarischen Urteils zur Gewißheit. Nach der heute noch erkenntlichen Beschreibung des Vorwurfes folgt eine treffliche Charakterisierung der die Madonna umgebenden Engel, die zwar noch in byzantinischer Gewohnheit stehen (la vecchia maniera greca), aber sichtbar schon „modo“ und „lineamento“ der neuen Kunst in Anwendung zeigen. Was wir unter „lineamento“ zu verstehen haben, ist Jedem, der das Bild kennt, klar; denn gerade die weichen Kurven in der Haltung und in der Gewanddrapierung der Engel bleiben in starker Erinnerung. So ist zur Erklärung von „modo“ nur die coloristische Seite übrig; allerdings ist diese — von wem immer das Bild sein mag — infolge der zarten Valeurs und ausgesuchten Abstufungen der Töne für ihre Zeit von erstaunlicher Vorentwicklung.

Aus dem erneuten Ansehen, das Vasari somit gewonnen hat, darf geschlossen werden, er habe sich bei der Madonna in Sta. Croce, dem einzigen Bild, das er dem bisherigen Katalog selbst hinzufügt, nicht nur auf eine Klostertradition verlassen. Diese wird deutlich durch die Worte „che gli fu fatta dipigniere da un Guardiano di quel conuento, amicissimo suo.“ Daneben aber nennt Vasari den Standort des Bildes, so daß die Annahme unabweisbar ist, er habe sich selbst umgesehen[1]). Da dies der Fall gewesen, bedeutet die Klostertradition nur den Anlaß zur Autop-

[1]) Vasari-Frey, pag. 392 Z. 14.

sie Vasaris. Die Madonna wurde also dem Oeuvre beigefügt, da sie Vasari gut in seine Vorstellung von Cimabue zu passen schien[1]).

Die Schlußbemerkung berührt an zwei Stellen die Bedeutung Cimabues; in allgemeiner Art mit den Worten „et tanto sotto di lui migliorò la pittura, che nel suo tempo eccellente et mirabile fu chiamata quell'arte"[2]), in denen das Gesamtverdienst des Künstlers dahin fixiert wird, daß er die Malerei im prägnanten Sinn heben half. Die Art aber, in der dies geschah, wird an zweiter Stelle zerlegter begründet: „Cimabue dunche fra tante tenebre fu prima luce della pittura et non solo nel lineamento delle figure, ma nel colorito di quelle ancora, mostrando per la nouità di tale esercizio se chiaro et celebratissimo"[3]). Solcher Wortlaut ist keine Apotheose; er schließt sich folgerichtig an die Beobachtungen an, die Vasari an den Bildwerken gemacht hatte (Sta. Maria novella). Cimabue verdient seinen besonderen Platz, da er Neuerungen, sowohl des formalen, als coloristischen Lebens einführt; diese Überzeugung ist seit dem Eröffnungspassus, aber vor allem vor der Realität der angeführten Werke, bis zu dieser Stelle durchgehalten, so daß man von einer einheitlichen Cimabuemeinung Vasaris sprechen muß.

Daher möchte ich die Anregung beigegeben haben, ob nicht die Stelle „Or s'alla gloria di Cimabue non

[1]) Eine Vertrautheit mit Albertini findet sich in der Vita von 1550 nicht. Denn der Crucifixus in Sta. Croce, den Albertini zuerst dem Oeuvre Cimabues zugefügt hatte, fehlt bei Vasari. Die Madonna in Sta. Maria novella hatte Vasari Billi entnommen.

[2]) Vasari-Frey, pag. 398 Z. 9 ff.

[3]) Vasari-Frey, pag. 401 Z. 12.

auesse contrastato la grandezza di Giotto“[1]), auf Grund der deutlichen Vorstellung von der anderen Eigenart des Cimabue der des Giotto gegenüber entstanden sein mag. Bei der Persönlichkeit Vasaris darf angenommen werden, daß er sich die Differenz Cimabue-Giotto nicht nur auf die Autorität Dantes hin klargemacht hat, und dafür zeugt der etwas später gesetzte Satz „come ne fa fede Dante Alighieri nella comedia sua“; denn durch diesen läßt Vasari Dante zwar als Kronzeugen, aber nicht als autoritative Begründung seiner eigenen Meinung auftreten.

* * *

Das Facit aus Vasaris erster Vita di Cimabue lautet demnach wie folgt.

Die früheren Quellen, Historiker und Forscher, werden einer guten Benutzung unterzogen; andere schriftliche Nachrichten und noch lebendige lokale Traditionen verwebt das schriftstellerische Talent Vasaris zu einem möglichst einheitlichen Gebilde. Wir haben nach Kräften versucht, hier das Glaubhafte von dem Unglaubhaften zu sondern.

Neben diesen Gepflogenheiten Vasaris, bringt sich seine individuelle Anschauung und seine tätige Umsicht in solchem Maß für Cimabue zur Geltung, daß die Abhängigkeiten fast als Beiwerk zurücktreten. Das Spezielle dieser eigenen Bemühung Vasaris wurde in den einzelnen Fällen besprochen; hier mag diese Bemühung als solche nochmals eindringlich angemerkt sein. Sie resultiert aus der Tendenz, die uns

[1]) a. a. O. pag. 398/399 von Z. 36 ab; in diesem Passus zeigt Vasari die Benutzung der Dantecommentare und des Landino; zugleich aber auch das volle Verständnis Dantes, wie es Rintelen in dem citierten Aufsatz begründet und postuliert hat.

zuerst bei den Historikern (auch bei Billi) entgegengetreten ist; aber Vasari ist in seinen Bildbeschreibungen differenzierter (S. Maria novella) und bringt strikte, fast gelehrte Beobachtungen, die jenen Anderen völlig ferne lagen.

So ist von den im Oeuvre aufgezählten Bildern keines auf Grund direkter Unsinnigkeit dem Künstler zugeteilt. Da Empoli und Sto. Spirito, infolge ihres Unterganges oder Verlustes wegfallen[1]), bleiben das Dossale in Sta. Cecilia, die Modonna aus St. Croce (heute: London, Nat.-Gall.), der Franziskus in Pisa (heute: dorten, museo civico) und die Madonna in Sta. Maria novella übrig (die noch nicht spezialisierten Arbeiten in Assisi scheiden natürlich vorerst aus); dies alles sind Produkte einer Zeit und eines Stiles, die, pauschal gesprochen, mit Cimabue in Contakt stehen. Soweit diesen Bildern Charakteristiken beigegeben sind, besitzen diese eine übereinstimmende Einheitlichkeit mit den Ausdrücken, die im Eröffnungspassus und der Schlußbemerkung angewandt werden. Es bleibt Cimabues Zugehörigkeit und Anlehnung an das byzantinische Milieu erhalten; aus dessen Manier strebte er durch leichte Verbesserungen heraus und trug so das erste Licht in die mittelalterliche Malerei Italiens hinein.

Diese Meinung gelangt nirgends in der Art einer tendenziösen Übertreibung zum Vorschein. Von den quattrocentistischen Historikern kommt die Anregung der allgemeinen Charakteristik, von den cinquecentistischen Forschern der Katalog der Werke;

[1]) Vasari-Frey, pag. 455. — Vgl. für Sto. Spirito und die Zuweisung der Fresken durch Vasari, zu dessen Zeiten das alte Augustinerconvent von Sto. Spirito nicht mehr bestand, Vasari-Frey, pag. 454 § 19 a.

wie in diesem aber einzelnen Bildern ein auf eigener Anschauung Vasaris beruhendes Urteil beigefügt ist, so spricht auch die gesamte Kennzeichnung Cimabues von einer eigensten Bemühung um den Künstler.

Die zweite Vita vom Jahre 1568

Die Datierung 1568 entspricht der allgemeinen Vorstellung über das Erscheinen der zweiten Auflage der Vite Vasaris; sie wurde deshalb auch im Titel beibehalten. Tatsächlich ist der erste Band der Editio II im Jahre 1564 erschienen[1]). Er enthält die neuerliche Fassung der Vita di Cimabue; ihr andersartiges Aussehen bedingte die vergangene Einsicht in den Text von 1550 und rechtfertigt die folgende Betrachtung. Der ganze Inhalt vom Jahre 1564, der als die klassische Form des Wissens über Cimabue gilt, ist, namentlich für die Werke des Künstlers, erweitert; zudem geben textliche Veränderungen bei gleicher Stoffdisposition manchen Stellen ein anderes Gesicht.

Der Eröffnungspassus. In einer der ersten Biographie völlig gleichen Weise werden die Kunstzustände Italiens vor Cimabue angenommen, wird sein fast unvermitteltes Auftreten erwähnt, sein Geburts-Jahr genannt, und es folgt, an der Stelle, die von seiner Familie spricht, als erste Änderung folgende Wortumstellung:

Vasari I:	Vasari II:
Cimabue della famiglia de Cimabuoi, in quel tempo nobile.....	Cimabue, della nobil famiglia in que tempi de Cimabui .....[2])

Durch diese, wenn nur leise Wortverschiebung, wird man, infolge der anderen Anordnung des Adjektives, zu dem Gedanken an eine adlige Familie geführt; es resultiert aus diesem Detail eine Absicht Vasaris, Cimabue in der zweiten Vita mehr herauszuheben, als dies im Text vom Jahre 1550 geschehen war.

[1]) Kallab, Vasaristudien, pag. 295.
[2]) Vasari-Frey, pag. 389 Z. 12 und pag. 389/390.

Diesen Verdacht stützt folgender Vergleich weiterer Textstellen:

Vasari I:	Vasari II:
larte della pittura, la quale in Toscana era stata smarrita molto tempo.....	per rimettere in Firenze la pittura, piu tosto perduta che smarrita.....[1])

Indem die zweite Vita fast ganz uneingeschränkt den Verlust der Kunst zugibt (perduta), hebt sie Cimabues Leistung in ihrem Verdienst absoluter. Unzweideutig herrscht diese Tendenz in der sich am Ende des Eröffnungspassus findenden Charakteristik:

Vasari I:	Vasari II:
Et ancora che egli imitassi i Greci, lauorò assai opere nella patria sua, onorando quella con le fatiche, che ui fece et aquistò a se stesso nome et utile certo grandissimo.... et levò da la pittura gran parte della maniera Greca nelle figure dipinte da lui.....	Et perche, se bene imitò que' Greci, aggiunse molta perfezzione all'arte, levandole gran parte della maniera loro goffa, honorò la sua patria col nome et con l'opre, che fece.....[2])

Im Text der zweiten Vita wird der Akzent nicht darauf gelegt, daß Cimabue sich persönlich Ruf und Existenz geschaffen hat, sondern in der Steigerung der Ehre der Heimat wird das Allgemeinbedeutende seines Schaffens gesehen. Dieses selbst aber stellt sich, obwohl es auch hier noch als organischer Fortschritt aus der maniera greca gefaßt wird, als ein Beitrag zur Vollendung der Kunst im Gesamten dar. Die Absicht, die Erscheinung Cimabues vom Einfachen zum Allgemeinen zu erweitern, ist ersichtlich.

Das Oeuvre. Dieses ist in der zweiten Vita stattlicher geworden; die neuauftauchenden Werke, soweit

[1]) a. a. O. pag. 389 Z. 22 und pag. 390.
[2]) a. a. O. pag. 390 Z. 27 ff. und pag. 392.

sie außerflorentinisch sind, hat Vasari auf seinen im Interesse der Vite unternommenen Reisen kennen gelernt. Die folgende Aufzählung hält sich in der Reihe an seinen Katalog; der heutige Standort der Bilder ist gleich beigegeben und nicht mehr Vorhandenes als solches kenntlich gemacht.

Florenz, Sta. Cecilia: Das bereits in der ersten Vita genannte Dossale; heute Florenz, Uffizien.

Florenz, Sta. Croce: Madonna. Bereits in der ersten Vita erwähnt; es fehlt die dortige Motivierung des neuen Fundes durch die Klostertradition, die aber bei dem Crucifixus in Sta. Croce später rückbezüglich beigegeben wird; heute London, National-Gallery No. 565.

Florenz, Sta. Croce: Hlg. Franziskus auf Goldgrund mit 20 Darstellungen seiner Legende ringsum angeordnet; heute noch an Ort und Stelle. Auch hier dient als Begründung der Kenntnis Vasaris der später genannte „Guardiano amicissimo suo", an dessen summarischer Verwertung man sehen mag, wie in der zweiten Vita ehemals schärfere literarische Richtlinien verhältnismäßig sorglos verlassen werden.

Florenz, Sta. Trinità: Madonna mit Engeln auf Goldgrund. Die Quelle Vasaris ist Autopsie, wie die genaue Angabe des Standortes verrät[1]); heute Florenz, Accademia[2]).

Florenz, Spedale della Porcellana: zwei Fresken: 1. eine Verkündigung Mariae, 2. eine Emausdarstellung. Der Wortlaut ist wegen des mit

[1]) Vasari-Frey, pag. 393.

[2]) Frey nimmt in seinem Vasari pag. 437 Billi-Strozzianus als Quelle an; diese Tatsache aber widerspricht Freys eigener Meinung in Libro Billi pag. 79; vergl. unser Kapitel I. pag. 57 Anm. 1.

der Cimabuevorstellung der ersten Vita übereinstimmenden Tones interessant: „leuò via quella vecchiaia facendo in quest'opra i panni et le vesti e l'altre cose un poco piu viue et naturali ... che la maniera di que'Greci, tutta piena di linee e di proffili cosi nel musaico come nelle pitture“[1]).

Florenz, Sta. Croce: Crucifixus. Provenienz: Albertinis Memoriale. Hier wird erst der Guardian, der in der ersten Vita bereits bei der Madonna in St. Croce erwähnt wurde, als Auftraggeber Cimabues angeführt, um schriftstellerisch eine begründete Überleitung zu den folgenden Arbeiten in Pisa zu finden. Das Bild heute Florenz, museo di Sta. Croce.

Pisa. S. Francesco: un San Francesco. Die bereits in der ersten Vita ausgesprochene Charakteristik auch hier fast wörtlich beibehalten; das Bild heute Pisa, museo civico.

Pisa, S. Francesco: Madonna mit Engeln auf Goldgrund. Die Kenntnis des Werkes, über dessen Translocation Vasari Genaues zu berichten weiß, vermittelte sich ihm während seines Aufenthaltes in Pisa in der Zeit von 1561—1562[2]); heute ist das Bild Paris, Louvre No. 1260[3]).

Pisa, S. Paolo in ripa d'Arno: Eine hlg. Agnes mit ringsum angeordneten kleinfigurigen Legendendarstellungen. Die genaue Angabe des Standortes beweist, daß Vasari während seines Pisaner Aufenthaltes das Bild gesehen hat; die Grundlage seiner

[1]) Vasari-Frey, pag. 393. — Die Fresken sind heute verschwunden, vergl. Vasari-Frey, pag. 440.

[2]) Kallab, o. c. pag. 378.

[3]) Vielleicht regte auch der Ausdruck bei Billi-Strozzianus „in tavola“ Vasari zum Nachforschen an; vergl. Frey, Libro Billi, pag. 4 Satz 4.

Kenntnisse ist (Fece a richiesta dell'abbate) eine lokale Tradition gewesen. Das Bild gilt heute als verloren[1]).

Assisi, S. Francesco: Unterkirche: Teile des Gewölbes und an den Wänden die Geschichte Christi und die des hlg. Franziskus; in Gemeinschaft mit „alcuni maestri Greci" gearbeitet[2]).

Assisi, S. Francesco: Oberkirche: Ohne Beihilfe der Griechen gemalt:

über dem Chor in vier Feldern: Geschichten aus dem Leben Mariae und zwar: 1. Tod Mariae, 2. Himmelfahrt Mariae, 3. Krönung Mariae, 4. wird nicht gesondert genannt;

die fünf Kreuzgewölbe des Langhauses:

1. Die vier Evangelisten über dem Chor,
2. goldene Sterne auf blauem Grund,
3. in jedem Gewölbefeld als Tondo: Christus—Maria—Johannes der Täufer— der hlg. Franziskus,
4. goldene Sterne auf blauem Grund,
5. die vier Kirchenväter mit den Vertretern der vier ersten Mönchsorden.

An den linken Wänden des Langhauses oben zwischen den Fenstern: 16 Geschichten aus dem alten Testament.

An den rechten Wänden des Langhauses oben zwischen den Fenstern: 16 Geschichten aus dem Leben Mariae und Christi.

[1]) Vasari-Frey, pag. 441.

[2]) Wickhoff, o. c. pag. 274: „da sie (die Fresken der Unterkirche) in ihrer unerfreulichen Steifheit einen zu primitiven Eindruck machen, müssen wieder die beliebten Griechen herhalten". Hätte W., an Stelle der raschen Verwerfung Vasaris sich von dessen gesamter Kunstanschauung einige Einsicht mehr gemacht — wieviel Galligkeit hätte er sich und dem Andenken Vasaris erspart.

An der Eingangswand über dem Hauptportal und um die Rose herum: 1. Himmelfahrt Christi, 2. Ausgießung des hlg. Geistes.
An den Wänden des Langhauses unter den Fenstern: die später von Giotto vollendete Ausmalung begonnen. Die von Vasari erwähnten Fresken sind in mehr oder minder gutem Zustand erhalten; er selbst unterrichtete sich in der angeführten genauen Art über den Bestand im Jahre 1563, das ihn in Assisi sah, wie man in der Vita di Cimabue nachlesen mag[1]).
Florenz, Sto. Spirito: drei Bogenfelder mit Darstellungen aus dem Leben Christi; bereits in der ersten Vita erledigt.
Empoli, Pieve: Malereien; desgleichen.
Florenz, Sta. Maria Novella: Madonna; desgleichen.
Pisa, S. Francesco: eine Kreuzigung im Klosterhof[2]).
Die Hauptbereicherungen dieses Oeuvres liegen in den Werken zu Pisa und in der Spezialisierung der Arbeiten zu Assisi; aber auch in Florenz selbst trug die Umschau Vasaris neue Früchte.
Wichtiger aber als die Frage nach dem rein quantitativen Zuwachs der Zuschreibungen ist die ihrer stilistischen Zuverlässigkeit; diese Frage kann diesmal nur bezogen werden auf die im Vergleich zur Vita von 1550 neu hinzugetretenen Werke und in deren Anzahl

[1]) Vasari-Frey, pag. 395. — Kallab, o. c. pag. 379.
[2]) Die von Vasari eingehend beschriebene Composition ist heute verloren, so daß eine Kontrollmöglichkeit, ob er richtig gesehen, nicht mehr besteht; vergl. für den Text und seine unterhaltenden Details: Vasari-Frey, pag. 397, für den heutigen Verlust des Werkes: l. c. pag. 441.

auf diejenigen, deren heutiges Bestehen die Möglichkeit einer Beantwortung zuläßt.

Unter den Tafelbildern handelt es sich dabei um die zwei Madonnen, die aus Sta. Trinità, heute in der Florentiner Akademiegalerie, und die aus S. Francesco in Pisa, die jetzt den Louvre ziert; ferner um den Crucifixus im museo di Sta. Croce und den hlg. Franziskus in der gleichnamigen Kirche zu Florenz. Alle diese Bilder sind Denkmäler der Epoche Cimabues, ja es wird um zwei von ihnen, nämlich den Crucifixus und die Louvremadonna, noch gestritten, ob sie nicht, selbst nach dem derzeitigen Stand der Forschung, authentische Arbeiten des Meisters sind, während die Tafel aus Sta. Trinità geradezu und unbestritten als die monumentale Arbeit von seiner Hand gilt. Einzig der Franziskus scheidet infolge seiner stilistischen Qualitäten bestimmt aus.

Die andere Gruppe der in der zweiten Biographie hinzutretenden Werke besteht aus den Fresken der Ober- und Unterkirche von S. Francesco zu Assisi.

Was die Unterkirche anlangt, so gibt die von Vasari aufgestellte Verbindung Cimabues mit den „maestri greci“ nur ein erneutes Beispiel für die früher bewertete systematische Gemeinschaft des Künstlers mit den griechischen Malern in Sta. Maria novella. Denn alle vor Cimabue liegenden Zeugnisse malerischer Betätigung rührten, laut Proemio delle Vite, von Griechen her und waren der „maniera ordinaria“ zuzurechnen.

Auf welcher Grundlage vollzog sich aber dann Vasaris Scheidung der Fresken der Unterkirche von denen der Oberkirche? — Für Assisi lag Vasari nur eine sehr knappe literarische Tradition vor, und es

ist feststehend, daß er hier die Verteilung der Arbeiten im Jahr 1563, während seines Aufenthalts in Assisi nach eigener Anschauung vorgenommen hat[1]). Selbst Wickhoff muß bei dieser Gelegenheit zugeben, daß „Vasari nur aus stilistischen Gründen dort vorhandene Malereien dem Cimabue zutheilen" konnte[2]). Ist dies geschehen, so können wir heute daraus nur den Schluß ziehen, daß Vasari eine zwar etwas allgemeine, aber doch eine Vorstellung von „maniera greca" und „maniera di Cimabue" besaß. Diese leitete seine Attributionen in der Oberkirche. Die dortigen Fresken rechnen heute noch der Zeit Cimabues zu, ein Beweis, wie verhältnismäßig präcise Vasaris stilistische Orientierung gewesen ist[3]).

Auf diese Weise liefert ein kurzes Verweilen bei dem Zuwachs des neuen Oeuvres ein bestimmtes Gegengewicht zu der in ihrer Eigenart bereits durchgenommenen Charakteristik im Eröffnungspassus. Gewiß treten in ihm stärker als vorher gewisse Tendenzen einer Glorifizierung Cimabues hervor, diese werden aber nicht soweit getrieben, daß es zu einer Entstellung der stilistischen Meinung vom Jahre 1550 käme; dafür liefert gerade der Einblick in die Bereicherungen des Oeuvres den guten Anhalt.

Die Schlußbemerkung. Abermals dienen Textvergleichungen als Beleg für die andersartige Haltung, die auch hier gegenüber der Ausdrucksweise der ersten Vita angenommen wird.

[1]) Wickhoff, o. c. pag. 272. Vasari-Frey, pag. 444.

[2]) Wickhoff, o. c. pag. 274.

[3]) Vasari-Frey, pag. 444: „Doch auch heute noch sind wir von positiven Resultaten weit entfernt, und das subjektive Element herrscht in der Erklärung vor". Frey hätte ruhig sagen dürfen: wie zur Zeit Vasaris.

Vasari I:	Vasari II:
et tanto sotto di lui migliorò la pittura ..... la quale infino à quell'eta era stata sepolta. Visse Cimabue anni sessanta et lasciò molti discepoli.....	Ma finalmente essendo viuuto sessanta anni, passò all'altra vita l'anno mille trecento, hauendo poco meno che resuscitata la pittura. Lasciò molti discepoli..... [1]

Aus dieser Gegeneinanderstellung ergibt sich, daß Vasari I Cimabue nur als einen Verbesserer der begrabenen Kunst betrachtet wissen will, dagegen erteilt Vasari II das Verdienst, die Malerei wiedererweckt zu haben, Cimabue persönlich zu[2]; allerdings weist auch diese Einschätzung in den Worten „poco meno che" eine gewisse Einschränkung auf. Diese ergab sich notwendig aus der Beibehaltung der Disposition der ersten Vita, der zufolge auch hier zunächst die Erörterung des Verhältnisses, in dem Giotto zu Cimabue gestanden hat, folgt. Deshalb mußte Vasari gleich für die Berechtigung des Wortes „contrastato", das von Giottos Bedeutung gebraucht wird, vorsichtig vorbauen. Wie denn überhaupt am Ende der zweiten Vita die Figur Giottos, durch die nach den Versen Dantes eingeführte Stelle des Ottimo Commento, so stark in den Vordergrund getreten war, daß es Vasari schwer wurde, den Anschluß an sein eigentliches Thema wiederzugewinnen. Daher ist der deutliche Schlußsatz der ersten Vita (Cimabue dunche ... ed. Frey, pag. 401) durch den Vergleich mit Giotto, in den der Autor sich verrannt hatte, nicht unterzubrin-

[1]) Vasari-Frey, pag. 398 Z. 9 und pag. 398.

[2]) Der Ausdruck „resuscitare" wird in der Christus- und Lazaruserzählung angewandt. — Auch die gesteigerte Sprechweise der zweiten Vita „essendo viuutto ... passò all' altra vita" gegenüber der ersten mit ihrem schlichten Wortlaut „visse Cimabue anni sessanta..." ist als bedeutsam zu beachten.

gen gewesen, und von Cimabue wird nur noch gesagt „fu quasi prima cagione della rinouazione dell'arte della pittura"; diese Worte haben an Stelle der Meinung der ersten Vita (fu prima luce della pittura) einmal einen abgeschwächten Sinn und wirken erst recht nach den vorausgegangenen Heraushebungen der zweiten Vita matt.

So ergibt sich nach der Lektüre von Vasaris Cimabuebiographie vom Jahre 1568 eine Vorstellung von diesem Künstler, die sich an einfacher Klarheit und Unabsichtlichkeit mit der im Jahre 1550 vorgetragenen Meinung nicht messen kann. Auf der einen Seite wird die Ausdrucksart Vasaris über Cimabue verstiegen, und auf der anderen Seite drückt er dieses Künstlers Erscheinung durch den zu weit ausgeführten Vergleich mit Giotto. Auf solchen Umständen beruht das Wacklige, nicht recht Greifbare, das jetzt mit einemmale der Künstlerfigur im Vergleich zu früher anhaftet. Trotzdem bleibt dem Inhalt der stilkennzeichnenden Stellen im Ganzen jener bereits in der ersten Vita festgelegte Sinn erhalten. So besteht — laut der Meinung des Eröffnungspassus — das Neue, das Cimabue bringt, in seinem Contur und in seinem Colorit, die er im Rahmen der byzantinischen Manier in verbesserter Abwandlung vorbringt, während allerdings die Schlußbemerkung, aus bereits abgehandelten Gründen, sich in Allgemeinheiten ausläßt. Aber dieser etwas lobrednerischen Lauheit der Textstellen steht der Zuwachs des Oeuvres gegenüber. Gerade dieser bewies, daß die literarische Gebärdung Vasaris sein stilistisches Interesse nicht trübte oder lahmlegte. Denn er hat sich persönlich um die Bereicherungen von Cimabues Oeuvre bemüht und dabei seine Anschauung betätigt.

Faßt man im Rückblick die beiden Vite zusammen, so erhält man etwa folgende Vorstellung von Cimabue.

Giovanni Cimabue aus Florenz lebte von 1240 bis 1300. Sein Auftreten fiel in eine Epoche, die Vasari als einen Tiefstand der Kunst empfindet. Cimabue hat es verstanden, die italienische Malerei über das Niveau einer handwerklichen Ausdrucksart hinauszuführen. In dieser Leistung zeigt er sich nicht als genialer Mensch, der mit den Traditionen bricht, sondern er hält sich als ein Verbesserer in deren Rahmen. Vasari sagt deutlich, daß dieses Verdienst Cimabues sich an seinem Contur und an seinem Colorit verfolgen läßt. Also bestimmt Vasari Cimabue nicht als den Gründer einer neuen Manier, wohl aber als den Besten im Rahmen seiner Zeit. Cimabues Bedeutung hat dann unter der Erscheinung Giottos Einbuße erlitten. Dies ist eine historische Meinung, die auch uns verständlich ist, wenn wir den entwicklungsgeschichtlichen Faktor, den Giotto darstellt, überlegen.

Diese Schilderung Vasaris hat den Vorzug, daß sie sich historisch consequent gebildet hat. Dante, die Historiker des Quattrocento, die Werke bei den Forschern des frühen XVI. Jahrhunderts, all das wird als Material respektiert. Aber dieses Material findet in Vasari keinen blinden Verehrer. Der absoluten Haltung der Dantestelle gegenüber wirkt Vasari z. B. schon vorsichtiger. So hat er auch den Katalog der Werke des Libro Billi anschaulich nachgeprüft. Denn Vasaris Meinung über Cimabue erwächst zu nicht geringen Teilen aus eigenen stilistischen und künstlerischen Beobachtungen. Diese führen Unterscheidungen zwischen dem Schaffen der „maestri greci“ und

dem Schaffen Cimabues herbei; sie begründen Cimabues Kennzeichnung in der Zeit des Überganges des byzantinischen Stiles zur national-italienischen Kunstsprache. Schon im gedanklichen System der Vite war Cimabue die erste Hebung des disegno und der pittura zugesprochen worden. Auch diese Meinung wird Vasari sich nicht am Schreibtisch erarbeitet, sondern aus seiner Anschauung entwickelt haben. Diese Ansicht belegt der Inhalt des Oeuvres. Es stellt die praktische Probe auf die theoretischen Erörterungen dar. Dabei verfehlt sich dieses Oeuvre, auch für unserere heutigen Ansprüche, nur in verhältnismäßig geringem Maße. Denn, wenn wir zu ehrlicher Selbstprüfung bereit sein wollen, sind wir selbst noch nicht über die Grundzüge dieses Vasarischen Cimabueporträts hinausgekommen. Cimabue bedeutet den Beginn der italienischen Malerei. Es sollte gezeigt werden, daß dieser Name für Vasari mehr als ein bloßer Name war.

Die schwache Seite von Vasaris Arbeit besteht darin, daß er kein Werk Cimabues zahlenmäßig historisch sicherstellt. Daher können wir auf Grund seiner Biographie zu keiner stilistischen Analyse fortschreiten. Vasari selbst wird dieser Mangel nicht aufgefallen sein. Ihm verbürgten Tradition und seine eigenen stilistischen Vorstellungen die genügende Sicherheit. So bleibt denn auch die Tatsache, daß er die Geschichte der Kunst gesammelt und aufgebaut hat, für lange hinaus sein bewundertes Verdienst und wirkte auf ganz Italien erweckend und befruchtend.

Alphabetisches Verzeichnis der von Vasari angeführten Werke Cimabues

Vita von 1550

Ort	Vorwurf	Bemerkungen
Assisi, S. Francesco	lascio una opera	Assisi, S. Francesco.
Empoli, Pieve	lavorò	verloren.
Florenz, Sta. Cecilia	Dossale	Florenz, Uffizien.
Florenz, Sta. Croce	Madonna	London, Nationalgallery.
Florenz, Sta. Maria novella	Madonna	Florenz, Sta. Maria nov.
Florenz, Sto. Spirito	dreiBogenfelder	untergegangen.
Pisa, S. Francesco	hl. Franziskus	Pisa, museo civico.

Vita von 1568

Ort	Vorwurf	Bemerkungen
Assisi, S. Francesco Unterkirche Oberkirche	die im Text erwähnten Fresken	Assisi, S. Francesco.
Empoli, Pieve	Malereien	untergegangen.
Florenz, Sta. Cecilia	Dossale	Florenz, Uffizien.
Florenz, Sta. Croce	Crucifixus	Florenz, museo di Sta. Croce.
Florenz, Sta. Croce	hl. Franziskus	Florenz, chiesa di Sta. Croce.
Florenz, Sta. Croce	Madonna	London, Nationalgallery.
Florenz, Sta. Maria novella	Madonna	Florenz, Sta. Maria nov.
Florenz, Sped. della Porcellana	zwei Fresken	untergegangen.
Florenz, Sto. Spirito	dreiBogenfelder	untergegangen.
Florenz, Sta. Trinità	Madonna	Florenz, Akademiegalerie.
Pisa, S. Francesco	hl. Franziskus	Pisa, museo civico.
Pisa, S. Francesco	Madonna	Paris, Louvre.
Pisa, S. Francesco	Kreuzigungsfreske	untergegangen.
Pisa, S. Paolo in ripa d'Arno	hl. Agnes	untergegangen.

DRITTES KAPITEL

Die Vasarinachfolge und ihr Gegenspiel

Vasaris Vite lagen abgeschlossen vor. In ihnen hatte Vasari die kunsthistoriographische Arbeit seiner Vorgänger zusammengefaßt und den Gegenstand dadurch vertieft, daß er an ihn den stilistischen Maßstab herantrug. Auf diese Weise kennzeichnete er Cimabue, wenn man nicht allein den Text von 1568, sondern auch die Fassung von 1550 berücksichtigt, als den ersten Maler, der die Ansätze „moderner", oder von unserem Standpunkt aus gesagt, nichtmittelalterlicher Sehweise besaß. Derart genügen die Vite, als die italienische Kunstgeschichte, in unserem speziellen Falle wie auch im Allgemeinen, für lange Zeit dem Bedarf an Wissen. Diesen Zustand illustriert die Unfruchtbarkeit einer Anzahl von Florentiner Biographiencompilatoren, die Vasaris Tatsachen reproduzieren und seinen Meinungen folgen, also auch für Cimabue mit dem Vorliegenden haushalten.

Aber auch für andere Geister außerhalb von Florenz wird der Malerbiograph die Anregung zur Nacheiferung; so entstehen im XVII. Jahrhundert Künstlergeschichten anderer Städte und Provinzen als Florenz und Toskana. Diese neuen Forschungen erwachsen in der Gegnerschaft zu Vasari. Denn diese auswärtigen Schriftsteller — wie man sie wohl vom Platz des Florentiners aus nennen darf — stehen auf einem beispielsweise Sienesischen, Venetianischen oder Bolognesischen Standpunkt und schätzen, infolge davon, den Vasaris Florentinisch ein.

Dem klassisch gewordenen Vasari von 1568 war Cimabue der erste Erwecker der neuzeitlichen Malerei in Italien; diese Vorstellung reizt das Gegenspiel. So gelangen seine Autoren, auf Grund ihrer engen Eigenart, in Gegensatz zu Vasaris Darstellung über das Werden der modernen Kunst, und es gelingt

ihnen scheinbar, für die Unhaltbarkeit der These Vasaris Gegenbeweis auf Gegenbeweis zu häufen. Ein leidenschaftlicher Prioritätsstreit über Ort und Zeitpunkt der Entstehung der italienischen Malerei hebt somit an. Dieser Streit schafft kommenden Zeiten die Kenntnisse für eine Geschichte der Malerei Italiens in der Zeit des Ducento zum Trecento. Dagegen wird, solange die kunsthistoriographische Literatur in der Erstgeburtsfehde liegt, kein wesentlich neuer Beitrag, weder zur Biographie, noch zur Stilistik des Cimabue geleistet. Denn Cimabue steht im Mittelpunkt des Streites um einen Begriff, und diesem gegenüber tritt seine künstlerische Individualität in den Hintergrund. Daher wendet sich jetzt das Thema dieses Versuches, dem Zwang folgend, den das Material ausübt, mehr und mehr von dem Künstler Cimabue ab und erweitert sich an der Placierung, die die Geschichte seiner Person angewiesen hat, zu einem Beitrag zur Geschichte der Kunstgeschichte.

Die Vasarimanieristen

Im Jahre 1584 erschien in Florenz das Dialogwerk „Il Riposo“ von Raffaello Borghini. In dessen drittem Buche wendet sich die Unterhaltung der vier Freunde zur Erörterung über den Ursprung der Malerei; hier findet sich ein Passus über Cimabue, der als erstes Beispiel der Aufnahme Vasaris gelten mag[1]).

Auch Borghini setzt den fast völligen Kunst- und Künstlerverlust in Italien voraus und läßt dann Cimabue (come volle Iddio) im Jahre 1240 zu Florenz geboren werden „per ritornare in luce la pittura“. Nicht nur diese Tatsächlichkeiten ruhen auf Vasari, sondern das ganze Lebensbild stellt ein, dazu nicht sehr gewissenhaftes Excerpt der zweiten Vita vom Jahre 1568 dar. Die Angabe der erstlich auf die Wissenschaften gerichteten Jugenderziehung Cimabues, die Erzählung von dem Auftreten der griechischen Maler in Florenz, deren Schaffen in der Gondi-

[1]) R. Borghini, il Riposo, Fiorenza 1584, Marescotti; die uns interessierende Stelle über Cimabue lib. III. pag. 288—290. — Der Titel, den das Buch führt, leitet sich von dem Namen der bei Florenz gelegenen Villa des Bernardo Vecchietto ab; dorten finden sich Ridolfo Sirigatti, Baccio Valori und Girolamo Michelozzi mit dem Hausherrn ein; nach einer ausführlichen Schilderung der Villa, die einen anschaulichen Begriff einer Kunst- und Raritätensammlung in der Zeit der Spätrenaissance gibt, gehen die vier Freunde zum Dialog über künstlerische Probleme über, oder, wie Borghini selbst, auf pag. 10, sein Thema formuliert: „Di queste due bellissime, e nobelissime Arti della pittura, e della scultura un ragionamento ... non indegno di essere udito, occorso fra quattro gentilhuomimi ... intendo io ... far noto“. — Wie denn als Sittenschilderung, Beispiel eines cultivierten Dialoges und als Compendium der damaligen künstlerischen Anschauungen und diskutierten Probleme die Lektüre des Riposo nur empfohlen werden kann.

kapelle den Übergang des gaffenden Knaben Giovanni zu ihrem Schüler begründet, und die den Eröffnungspassus — wie man die kurzen Zeilen bei Borghini vergleichsweise nennen müßte — abschließende Charakteristik „in cui (nämlich der Kunst) egli tanto si auanzò che di gran lunga trapassò i maestri, e quella roza antica maniera de'Greci di quei tempi migliorò grandemente, & accrebbe all'arte gratia, e perfettione" — all' diese Dinge zeigen, in welch' starkem Maße Vasari die Grundelemente zu diesem Lebensbild Cimabues geliefert hat.

Mehr aber auch nicht; denn Borghini schreibt nur den bequem zur Hand stehenden Inhalt Vasaris aus und dringt nicht in die tieferen Zusammenhänge des Aretiners ein. Auf die Vita Cimabues folgt sogleich der Lebenslauf von Giotto; dazwischen steht kein Wort über Margaritone, Gaddo Gaddi, oder gar von den großen Genossen Arnolfo, den Pisani und Tafi.

Lediglich durch ein Oeuvre weiß Borghini noch zu glänzen; auch dieses verrät, trotz der geringeren Anzahl an Werken — dieser Umstand ist für Borghini bezeichnend — in seiner Anordnung den strikten Zusammenhang mit Vasari. Nur bei der Aufzählung der kompliziert verteilten Fresken in der Franziskus-Kirche zu Assisi verwirrt sich Borghini, indem er alle Bilder als in der Unterkirche befindlich angibt, einige aber sogar ausläßt[1]).

[1]) Borghinis Oeuvre setzt sich wie folgt zusammen: Florenz, Sta. Trinità: Madonna. Florenz, Sta. Croce: Crucifixus. Pisa: ein heiliger Franziskus „conoscendosi in esso una certa bontà nell' aria della testa, e nelle pieghe de' panni etc"; diese Charakteristik ganz nach Vasaris Wortlaut. Pisa, S. Francesco: Madonna und Engel auf Goldgrund. Pisa, S. Paolo in ripa d'Arno: eine Hlg. Agnes; auch hier die Details

Dahin war es also schon gekommen. Somit kann der Inhalt von Borghini keinen besonderen Wert beanspruchen, wie schon seine kurze Durchnahme dartut. Dieser Schriftsteller ist für uns nur im Gesamtbilde der literarischen Manieristen Vasaris einer Erwähnung wert.

Auch die Charakteristiken, die Francesco Bocchi in seinen „Bellezze di Firenze“ für Bilder des Cimabue niederlegt, zeigen die absolute Aneignung der Vasarischen Terminologie. Da heißt es bei dem Tafelbilde in Sta. Croce, daß Cimabue derjenige war, „onde è nato il colorito maraviglioso, che hoggi è in uso, è degna di memoria, e di considerazione“. Klingt diese Äußerung noch ziemlich allgemein, so wird Bocchi bei der Erwähnung der Madonnen in Sta. Trinita und in Sta. Maria novella deutlicher; in dem ersten Falle sagt er: „per cui molto bene scorge chi è intendente, obliata la maniera de' Greci, la quale oltra modo era rozza, e goffa, quanto i pittor moderni a questo antico pittore siano obbligati“, und

der Angaben nach Vasari. Assisi, S. Francesco: nella chiesa di sotto: über dem Chor Geschichten a. d. Leben Mariae; Teile des Gewölbes: 1. die 4 Evangelisten, 2. Christus, Maria, Joh. d. T., Franziskus, 3. Die Kirchenväter, 4. goldene Sterne auf blauem Grund. An den Wänden der Kirche: Geschichten aus dem alten Testament, dem Leben Mariae und Christi. Florenz, Sto. Spirito: Szenen aus dem Leben Christi. Florenz, Sta. Maria novella: Madonna. — Man vergleiche damit das Oeuvre bei Vasari II vom Jahre 1568, von dem Borghini die Abfolge der Werke genommen hat; bei Assisi übersieht er den Satz Vasaris, ed. Frey pag. 394 Nr. 19, und kommt derart zur Vorstellung, alle Bilder müßten in der Unterkirche befindlich sein. Anzumerken wäre auch noch der Irrtum Borghinis auf pag. 290: „morì (Cimabue) d'età di 70 anni“; wie dieses Detail ist sein ganzes Exzerpt aus Vasari auch sonst gearbeitet.

an der anderen Stelle „Cimabue“ primo rinnovatore della pittura in Firenze“[1]).

Des weiteren zeigt auch der kleine Abschnitt, den Paolo Mini in seinem vorwiegend historisch orientierten „Discorso della Nobilità di Firenze“ (1593) Cimabue widmet, die gleiche Haltung[2]). Denn das unvermittelte Auftreten Cimabues, seine Abkunft, Alles in diesen lose skizzierten Sätzen ist „vasarek“ — wenn diese Neubildung erlaubt ist; dementsprechend wird Cimabue mit den Worten ge-

[1]) F. Bocchi, o. c. ed. Cinelli 1677 pag. 316—192—334. Cinelli gibt an, daß das Werk des Bocchi bereits 1591 gedruckt worden sei, l. c. pag. 1. Im Rahmen der Vasarinachfolge und zum Beweis der internationalen Bedeutung, die seine Meinung gewonnen hat, wäre noch auf den Cimabuepassus in Carel van Manders Schilderboek, Alkmaer 1604, pag. 94, zu verweisen, der sowohl im Biographischen als im Oeuvre eine gekürzte Übersetzung des Textes der Vita bei Vasari darstellt. — Das Gleiche gilt von dem Spanier Carducho, Dialogos de la Pintura 1633 pag. 29. An dritter Stelle möchte ich hier auf das sog. Fragment des libretto antico Vasaris hinweisen, das Strzygowski in seinem Cimabue und Rom pag. 213 ff. im Auszug gibt; das Original ist: Vaticana latina Cod. Capp. No. 169, nicht No. 231 wie Strzygowski angibt; vergl. Vasari-Frey, pag. 412. Alle Gründe die Strzygowski, o. c. pag. 40—41 für sein Fragment als der Quelle Vasaris anführt und als Eigenarten des anonymen Autors bucht, können nur als typische Nachlässigkeiten eines Vasarimanieristen vom Ende des Cinquecento angesehen werden; den striktesten Fall stellt, Strzygowskis Numerierung folgend, No. 4 Assisi dar. Die trefflichste Widerlegung Str. für den Leser, der die flüchtige Arbeitsmethode der Vasarinachfolge, wie z. B. Borghinis kennt, stammt von H. Thode, Repertorium für Kunstwissenschaft 1899 vol. XI. pag. 70—72, auf die hier verwiesen sein mag.

[2]) P. Mini, o. c. pag. 106—107: Fiorentini famosi nella pittura. Übrigens zeigt der im Text folgende Hinweis auf den attischen Maler Eumares den immer noch sich geltend machenden Einfluß des Plinius.

kennzeichnet „costui con il suo continuo studio, a guisa di Antico Eumaro Ateniese, la resuscitò“ (nämlich die Kunst).

Die Vasarinachfolge isoliert immer unachtsamer die Biographie Cimabues von den geschlossenen Gedankengängen Vasaris. Damit schwinden die stilistischen Feinheiten des maßgebenden Vorbildes, und dessen Eigentümlichkeiten treten vergröbert und verzerrt vor das Auge des Lesers. Daher die Kennzeichnung dieser Autoren als Manieristen; denn die in den Wendungen wie „poco meno che“ oder „quasi prima cagione“ bei Vasari liegenden Nuancen oder sicheren Conturen verblassen oder werden übertrieben, und sie ersetzt die billige Verschliffenheit einer zum Allgemeingut gewordenen Meinung. Auch daß z. B. Bocchi an keine Nachprüfung oder Bereicherung des von Vasari constituierten Oeuvres denkt, ist in gleicher Richtung bemerkenswert.

Aber mit den Jahren, von denen wir sprechen, ist der Termin schon überschritten, an dem sich den Florentinern gegenüber eine neue Partei zu bilden beginnt. Giovanni Paolo Lomazzo nennt im Index seines theoretischen und didaktischen „Trattato dell' arte della pittura“, der im Jahre 1584 erstlich erschien, Cimabue als den „primo pittore degno di nome frà i moderni“; diese Worte halten sich an Vasaris Gesinnung. Doch Lomazzo dringt zugleich zu dem Ansatz einer Gegnerstellung durch. Denn gelegentlich einer der vielen Erwähnungen des Gaudenzio Ferrari läßt er sich vernehmen: „è stato tralasciato da Giorgio Vasari, nelle vite ch'egli hà scritto de'Pittori, Scultori, & Architetti; argomento per non apporgli più brutta nota ch'egli hà inteso solamente ad inalzare la sua Toscana sino al Cielo.“

Der Lombarde Lomazzo[1]) formuliert hier einen Einspruch gegen den Toscanismus des Florentiners Vasari; schwerwiegender ist das gegebene Citat nicht zu nehmen. Denn, daß von keiner prinzipiellen Animosität Lomazzos die Rede ist, beweist seine Würdigung der Leistung Vasaris in den Worten: „Dei più moderni, e degni di maggior lode, i quali hanno scritto di quest' arte ... è stato Giorgio Vasari Pittore Aretino ... benchè egli ha principalmente scritto degl'Italiani, e massime dei Toscani ... E' se ben non può negarsi, che in ciò egli non si dimostrasse alquanto partigiano, nondimeno non si deve defraudar della meritata gloria, che di lui garriscano alcuni, o ignoranti, o invidiosi, poichè se non con lunghe vigilie, e fatiche, nè senza grande ingegno, e giudizio si è potuto ordire cosi bella, e diligente istoria"[2]).
Es besteht also bei Lomazzo ersichtlich nur der Wunsch, die Kenntnisse zu bereichern; die Cimabuethese wird nicht angetastet. Die Absicht, Vasari zu ergänzen, entsprang einem gewissen Provinzialstolz; dieser konnte leicht zu einem geistigen Frontmachen führen. Die Folgezeit hat nicht gezögert diese Tendenz auszubilden.

[1]) Lomazzo war 1538 in Mailand geboren, von Beruf Maler und Dichter; er erblindete 1571.

[2]) Lomazzo, o. c. Milano 1585 pag. 685 und die zweite Stelle pag. 112; die dritte Stelle Idea del Tempio della Pittura ed. II pag. 16. — Lomazzos Publicationen, die hier als Einheit behandelt sind, verteilen sich wie folgt: 1584 Trattato dell' arte della pittura, ders. 1585 unter dem Titel: Trattato dell' arte della pittura, scultura ed architettura; 1584 Idea del Tempio della pittura, ed. II anno 1590; cf. Tiraboschi, Letteratura italiana, Firenze 1809 vol. VII. pag. 561. — Durch die Ausführungen unseres Textes ist die Äußerung Strzygowskis, o. c. pag. 2. „Lomazzo verhält sich in dieser Richtung indifferent" ohne Geltung geworden.

Das Gegenspiel

Daß in Florenz eine Kunstgeschichtsschreibung, sich consequent aufbauend, erwuchs und endlich sich in einer schöpferischen, großen Figur concentrierte, ist ein Beweis der bedeutenden Produktionskraft dieser Stadt. Der Wille mehrerer Generationen verdichtete sich in Vasari zu fester, maßgebender Form; dies erzeugte das Übergewicht der Florentiner Kunsthistoriographie über diejenige anderer Centren. So waren auch alle Schriftsteller, die wir bis jetzt kennen gelernt haben, Florentinischer Abstammung, oder wenigstens Florentiner Geistes. Diesem Geist wurde bisher gefolgt, da kein anderer sich so entscheidend äußerte; es kann ihm aber weiterhin nicht treu geblieben werden.

Denn auch Siena hatte seine Chronikenschreiber und Compilatoren über berühmte Männer der Stadt[1]); aber diese kleinen Ströme fanden nicht das breite Flußbett, in dem sie sich mit Geltung hätten vereinen können. So erklärt sich der Vorsprung, den Florenz einnimmt, und so begründet sich, daß erst im XVII. Jahrhundert seiner Kunsthistoriographie gegenüber ein Gegenspiel einsetzt.

Dieses hebt mit den Schriften des aus Siena stammen-

[1]) Als solche wären die „Historiae Senenses" des Tizio d'Arezzo, die als unpubliziertes Manuskript auf der Bibliothek in Siena ruhen, anzuführen. Vergl. dazu: Paolo Piccolomini, la vita e l'opera di Sigismondo Tizio (1458—1528), Siena 1903; dorten pag. 165 als Quelle des Tizio das Archiv von S. Domenico citiert und pag. 167 die Chronik des Buondone und Bisdomini als Grundlagen erwähnt. — Vorwegnehmend mag bemerkt sein, daß dieser Tizio auch Mancinis Quelle für die Kenntnis des Guido da Siena war; vergl. della Valle, Lettere Senesi, vol. I. pag. 238.

den Leibarztes Papst Urban VIII., Giulio Cesare Mancini, an. Mancinis geistiges Material, das immer noch seines Herausgebers harrt, lagert in ungesichteten Handschriften auf den besten italienischen Bibliotheken, so daß hier nur versucht werden konnte, seine Bedeutung, Methode und Vasarigegnerschaft, an der Hand einer Schrift, zu fassen[1]). Der Titel dieser Schrift lautet: „Alcune considerazioni, intorno à quello, che hanno scritto alcuni Autori, in materia della Pittura: se habbin scritto bene, ò male; et appresso alcuni aggiongimenti d'alcune pitture, e Pittori, che non han' potuto osseruare quelli, che hanno scritto per auanti". Die Datierung fällt in das Jahr 1621[2]).

[1]) Mancini, † 1630, ist der gelehrten Welt kein völlig Unbekannter. Wie man J. v. Schlossers Nachruf für W. Kallab, Jahrbuch d. allerh. Kaiserhauses 1907 pag. 267, entnehmen kann, hatte dieser Forscher den Gedanken einer Mancini-Edition gefaßt; seine Vorarbeiten sollen bereits zu einer endgiltigen Textredaktion, Übersetzung und verstreuten Notizen eines Commentars gediehen gewesen sein. — Auch Strzygowski, o. c. pag. 2, citiert einige Stellen Mancinis; damit ist sein Interesse an dem Schriftsteller aber erledigt. L. Venturi, l'Arte 1910 pag. 192, gibt Näheres über die Mancinihandschriften an, deren er 7 aufzählt und teilweise kennzeichnet. — Meine Ausführungen, die sich naturgemäß bei keiner Textvergleichung aufhalten, ruhen auf dem Codice Barberini 4315 (Biblioteca Vaticana), der laut Venturi eine Copie nach Mss. It. 5571 der Biblioteca Marciana ist; Strzygowski benutzte den als Abschrift leicht kenntlichen Cod. Capp. 231 der Vaticana.

[2]) Cod. Barb. 4315 fol. 21r.—128v. — Folgendes Citat mag die Datierung belegen: „e cosi morisse Jacomo (da Torrita) intorno al 300. di molt età hauendo con fama operato da 40 anni e più come s'è uisto ne nostri tempi hauer fatto, e continuamente fare il Cav. Giuseppe, che da Gregorio XIII intorno al 80 fin ora 1621 stà con fama e reputatione", C. c. folio 36r. (der Cav. Giuseppe ist Giuseppe d'Arpino).

Das Thema der Considerazioni ist in der proemioartigen Einleitung klar formuliert: Mancini beabsichtigt erstlich eine theoretische Auseinandersetzung mit Lomazzo, an zweiter Stelle eine Correctur der Irrtümer und eine Ausfüllung der Lücken Vasaris und schließlich eine Fortsetzung und Ergänzung von dessen Vite; uns interessiert nur die Kritik an Vasaris Inhalt.

Auf folio 31v. bringt Mancini einige Bereicherungen zu Vasaris Kenntnissen, soweit sie sich aus Plinius herleiten, und geht mit folio 33r. zu den Monumenten der mittelalterlichen Malerei über. Für deren frühzeitiges Blühen in Italien nennt Mancini die Signatur: „G. G. et Petrolinus pictores", die er in der Tribuna von Sti. Quattro Coronati gefunden; auf eben dieser Stelle hat Mancini die Zeitbestimmung 1110 bis 1120 in einer Inschrift gelesen. Er beruhigt sich nicht allein bei dieser Datierung, sondern er belebt sie mit der Bemerkung, daß die Malereien, besonders im Gewandstil, besser seien als die Produktion der Epoche Cimabues. An diese Beobachtungen schließt Mancini sein Erstaunen darüber, daß Vasari dieser Meister keine Erwähnung getan hat.

Im weiteren Verlauf des Manuskriptes nennt Mancini dann auf folio 33v. den Guido da Siena, dessen Wirken er mit der Spanne von 1220 bis 1250 begrenzt, und von dem er die bekannte Madonna aus S. Domenico anführt. Dies geschieht, um sich auch an dieser Stelle gegen Vasaris Schweigen zu wenden, da es nunmehr für Mancini feststeht, daß „al tempo di Cimabue e sua nascita... la pittura fusse nata, e caminasse per le strade di Siena e di Roma"[1]). Um

[1]) Codice cit. fol. 35r.

dieser Überzeugung eine noch verläßlichere Grundlage zu geben, folgen die Biographien des Jacomo da Torrita, der richtig als Sienese bezeichnet wird[1]), und des Filippo Rusuti; beide Künstler widerlegen als Vertreter einer vor Cimabue arbeitenden Generation den Irrtum Vasaris von der Erstlingsschaft Cimabues[2]). Dann erst ordnet Mancini in diese Abfolge Cimabue ein, an dessen Lebenslauf der des Giotto geschlossen wird.

Durch die Entwicklung dieses Programms führt Mancini eine Erweiterung der zeitlichen Vorstellungen und eine Bereicherung an Kenntnissen über bislang nicht erwähnte oder nur wenig bekannte Künstler herbei; dieses Verdienst folgt aus seiner nach historischen Tatsächlichkeiten orientierten Arbeitsmethode.

Nach der anderen Seite bringt er aber die Vasarische Cimabuefigur nicht ins Wanken. Denn er constatiert lediglich, daß bereits vor Cimabue Kunst als solche geübt wurde; damit stellt er eine Continuität auf, die er der Vasarischen Vorstellung vom Absterben und Wiederaufblühen der „Arte" entgegenhalten

[1]) Torrita ist ein Ort im ehemaligen Staatsgebiet von Siena.

[2]) Torrita: cod. c. fol. 34v.—37r. — Vasari erwähnt T. vorübergehend in der Vita des Tafi, ed. della Valle, vol. I. pag. 295/296. Seine Kenntnis von T. beruht in der Ed. I von 1550 auf einer Inschrift im Baptisterium zu Florenz. vergl. ed. c. vol. I. pag. 295 Anm. 1. Dieser Inschrift zufolge nennt Vasari I unseren Künstler Jacobus; vergl. Kallab, o. c. pag. 243. — In der Ed. II von 1568 nennt er den Künstler Fra Jacopo da Turrita; die Quelle für die Erweiterung seiner Kenntnisse gibt er selbst durch das Anführen der Mosaiken von Sta. Maria maggiore und S. Giovanni in Laterano an; vergl. Kallab, o. c. pag. 364. — Rusuti: Vasari unbekannt; Mancini bezieht sein Wissen aus der Signatur der Vorhalle von St. Maria Maggiore (Rom); vergl. cod. c. fol. 37r.

möchte. Inwieweit er dabei hinter Vasari zurückbleibt, ergibt sich, sobald man seine Cimabuebiographie betrachtet[1]).

Aus ihrem Inhalt erwartet man mit Spannung neue Tatsächlichkeiten. Diese Erwartung findet sich enttäuscht. Denn Mancini kommt nur zu einer Polemik gegen den von Vasari Cimabue zugewürdigten Anspruch „che ravvivò la pittura"; dabei werden die Gründe und Beobachtungen, aus denen heraus Vasari zu diesen Worten kam, von Mancini nicht berührt, sodaß er keinen Ansatz zu einer stilistischen Charakteristik der Leistung des Cimabue, oder den Versuch einer Auswägung gegenüber Guido da Siena, Torrita oder Rusuti unternimmt.

Mancini kam es eben nur darauf an, hinsichtlich des Begriffes der chronologischen Priorität zu überzeugen; für Vasaris anschaulichen Aufbau besaß er kein tieferes Verständnis. Deshalb bleibt eine Qualitätsabschätzung aus, und die Frage, ob denn den verschiedenen Helden Mancinis auch die stilistische Priorität Cimabue gegenüber zuzusprechen ist, wird nicht gestellt. Diese allein aber hatte Vasari gefordert und bereits in der einfachen Formulierung der Cimabuevita von 1550 durch Beobachtungen begründet, wie er auch im „Proemio delle Vite" die Existenz anderer Künstler in Italien vor Cimabue ausdrücklich zugesteht.

[1]) Cod. c. fol. 37v.: „Cimabue suppotando i tempi fù coetaneo dei detti Rossuti, e Torrita, perche il Vasari dice che morisse nel 300 di 60 anni, talche nacque de 240 e costoro operorno auanti al 300 e morirno anco intorno da questi tempi, com s' è detto, anzi che operorno uicin' al 240 in tempo che Cimabue non poteua auer imparato non che insegnato, e credo che questi et in particolar' il Torrita fusse di maggior età di Cimabue talche non risuegliarà, ne resuscitarà Cimabue in Roma la pittura".

Mancini hätte daher, wenn anders er nicht trockene Tatsachenhistorie, sondern Geistesgeschichte schreiben wollte, das stilistische Porträt des Cimabue, wie wir es von der Hand Vasaris besitzen, als unrechtmäßig geschmeichelt und den Tatsachen entgegen als unähnlich aufweisen müssen. Solches konnte nur eintreten, wenn Mancini zum Beispiel für Guido da Siena gezeigt hätte, daß dieser bereits vor Cimabue sich von der „maniera greca" zu dem „lineamento della moderna" gefunden hat. Ein derartiges Durchschauen des schwebenden Problemes fehlt durchaus bei Mancini und bedeutet das Negative an seiner Erscheinung. Wennschon er — zwar reichlich sprunghaft — Bereicherungen und chronologische Richtigstellungen bringt, so bleibt er doch der Provinziale aus Siena, der mit dem ganzen Apparate seiner Gelehrtheit nicht gegen Vasaris künstlerische Intuition aufkommt; deshalb ist ihm auch Cimabue nur ein Florentiner Begriff und wird ihm keine kunstgeschichtlich lebendige Persönlichkeit.

Für seine Epoche aber löst Mancini auch Anderen die Zunge gegen Vasari und dessen bereits internationale Bedeutung. Doch leisten auch die anderen Gegenspieler, so aufmerksam man ihre Arbeiten im Rahmen der Geschichtsschreibung bewerten muß, nichts Entscheidendes für oder gegen die Cimabuefigur.

In den „Meraviglie dell'Arte" des Carlo Ridolfi vom Jahre 1648 wird in der „parte prima" einleitungsweise der übliche Überblick über die Kunst der Antike gegeben, der dann mit der Vorstellung, daß die Kunst in Italien durch die Einfälle der Barbaren zerstört worden sei, endet[1]). Der Prozeß

[1]) C. Ridolfi, o. c. Venetia 1648, vol I. pag. 12. — Zur Ergänzung des Bildes vom Gegenspiel wäre noch zu verweisen auf:

der Erneuerung der neuzeitlichen Malerei vollzieht sich darauf in Venedig und wird mit dem Beispiel früher Mosaiken von S. Marco beglaubigt. Dies Alles geschieht nur, um zum Schlage gegen Vasari auszuholen, wie das folgende Citat zeigt: „di donde si viene in chiarezza, che la Pittura ne'moderni tempi si rino-

Gio: Baglione, le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti, Roma 1642 pag. 4. Liest man dorten in der prima giornata die Gleichstellung, die der gentilhuomo romano in seinem Dialog mit dem forestiere zwischen Giotto und Cavallini vornimmt, und bezieht man zu diesem Eindruck die Schlußworte des Gespräches „e ciò ho rammentato, per dare a'Romani il suo luogo, e mostrare nel principio di queste Vite, come Roma, dopo le perdite delle Arti hebbe da un Romano il rinouamento delle sue marauiglie", so besitzt man in dieser Stelle die gleiche Antithese zu Vasari, wie bei Mancini, nur in römischer Fassung. — An zweiter Stelle wäre noch beizufügen: Félibien, Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres, 1666. Dieser Autor besitzt eine zwiespältige Eigenart, sonst hätte er bereits in der Zahl der internationalen Manieristen Vasaris, vergl. pag. 122 Anm. 1, seinen Platz finden müssen. Denn einmal ist er der Verbreiter des Vasarischen Wissens in Frankreich; vergl. dafür den Text seiner Cimabuevita, o. c. ab pag. 95. Zum zweiten vertritt er aber auch die Tendenzen des Gegenspiels, indem er sich gegen Vasaris Auffassungen wehrt, obwohl er dieses Autors Wissen nicht entbehren konnte; vergl. für F. Zugehörigkeit zum Gegenspiel den Wortlaut in der unpaginierten Préface: „Vasari ayant écrit dans un temps où beaucoup de Peintres dont il parle estoient encore vivans, il a plus pensé à les loüer qu'à faire connoistre leur veritable merite, affectant toûjours d'élever ceux de son païs pardessus les étrangers, suivant, l'inclination naturelle des Ultramontains"; diese Haltung findet sich noch entwickelter vorgetragen in der von Malvasia, Felsina Pittrice vol. I. pag. 11, citierten Stelle: „Lors que Cimabue & Giotto commencerent à le faire revivre (nämlich l'Art), on le pratiquoit audeçà des Monts aussi bien qu'en Italie, où l'on peut dire que depuis Constantin les Ouvrages de Sculpture & de Peinture n'estoient pas d'un meilleur goust dans Rome que ceux qu'on faisoit icy".

uasse in Venetia, prima che fosse introdotta in Firenze, come riferisce il Vasari". Das Seltsame an Ridolfi ist, daß er auf einem Standpunkt steht, der dem des Vasari zum Verwechseln ähnlich sieht; denn hier ruft sich Venedig, was dort Florenz geheißen. Aber Ridolfis Nachdrücklichkeit vermindert sich Vasari gegenüber aus dem gleichen Umstand wie bei Mancini. Denn Ridolfi constatiert auch nur eine chronologische Priorität und argumentiert zudem mit den Mosaiken von S. Marco, deren Vasari in der Vita des Andrea Tafi schon gedacht hatte[1]). Ridolfi bringt stilistisch keinen nur annähernden Gegenbeweis gegen Vasaris Realitäten im höheren Sinne und fängt zudem den Text seiner eigentlichen Vite mit Guariento da Padova (cc. 1339—1368) an. So begründet die Materialbereicherung außerflorentinischer Art auch seine Bedeutung; es gelingt ihm nicht, Vasari ad absurdum zu führen.

Diese Anregungen Mancinis und Ridolfis werden weiterhin in der „Felsina Pittrice" des Carlo Cesare Malvasia (Erscheinungsjahr: 1678) aufgegriffen[2]). Malvasias Absicht ist durch den Titel des zweiten Kapitels der „parte prima" am besten illustriert: „Dopo la cacciata de'Barbari dall'Italia, essersi ben presto al pari (se non prima) di qual siasi altra Città ripigliato il dipingere in Bologna; come dall'opere, che anche oggi vi si vedono di p. f. di

[1]) Vasari, ed. della Valle, vol. I. pag. 292. Er schreibt die dortigen Mosaiken an „alcuni pittori Greci" zu und beweist damit wieder, wie er bemüht war stilistisch zu sehen. Denn laut Kallab, o. c. pag. 249 und 251, war Vasari 1541—1542 in Venedig, wo er sich ein Urteil über den Charakter der Mosaiken bildete.

[2]) Malvasia, o. c. vol. I. pag. 7—11.

Guido, di Ventura, e di Orsone, primi Pittori di que' tempi, cioè dal 1120. sino al 1240."[1]).

Wie Malvasia zu dieser Meinung gelangte, begründet im II. Kapitel seine Anführung bolognesischer Primitiver seit dem Jahre 1115; für deren Kenntnis hält er sich teils an literarische Notizen, teils an noch erhaltene Werke, die datiert und von Malern wie Guido, Orsone und Ventura signiert waren. So vermag er diese Reihe bis zum Jahre 1266 fortzusetzen. Dieser neue Beitrag ist vom Standpunkt der Erweiterung der kunstgeschichtlichen Kenntnisse zu begrüßen; doch Malvasia dient er nur zu folgendem Schlusse.

Durch die neugebildete rein zeitliche Reihe will er Vasaris Anschauung vom Verfall der Kunst in Italien und ihrer Wiedergeburt in Florenz, als verlogen (bugiarda) hinstellen; Vasari allein ist der Verführer zu dem erwähnten eitlen Glauben und dieser irrigen Meinung (vana credenza, ed erronea opinione), deren verderblichem Einfluß nicht nur die Menge der Menschen (l'ignara plebe, wird sogar gesagt), sondern auch manch' guter Autor der Vergangenheit und Gegenwart verfallen ist. Damit sind wir sogleich zur Grenze, die der Einsicht Malvasias gezogen war, gelangt; sein barockes Gemüt besitzt keine so präcise Beschränkung des Begriffes „arte", wie er der Renaissance eigentümlich war; daher verkennt er den Standpunkt, von dem der Stilist Vasari seine Urteile fällte.

Wie aber verhält es sich, wenn wir bei Malvasia hören, daß eben nur Bologna, „così priuilegiata dal

[1]) Das im Text erwähnte „p. f." bedeutet eine Signatur, die Malvasia in Verbindung mit der Jahreszahl 1115 auf Malereien der alten Kirche von S. Salvatore in Bologna angibt; seine Kenntnisse ruhen hier auf Excerpt, Felsina Pittrice vol. I. pag. 7.

Cielo“[1]), die Produkte der Malerei niemals ganz entbehrte und so in einer Art Gesetzmäßigkeit zur fortlaufenden künstlerischen Arbeit prädestiniert war! An dieser befangenen Präcisierung läßt sich die seit Vasari stattgefundene Verschiebung des Schwerpunktes einsehen. Nicht mehr die Entstehung einer besonderen „buona e moderna arte“ darzutun ist die Aufgabe, sondern die zeitliche Continuität der künstlerischen Betätigung überhaupt aufzustellen, war das Ziel geworden. Daher findet sich Málvasia, indem er Mancinis und Ridolfis Material berücksichtigt, zu dem so tolerant anmutenden Satze bereit: „In ogni Città, dico io, ripigliossi facilmente il dipingere, e poche forse vi furono, che spento ogni lume di operare, ne perdessero affatto, e per sempre gli essemplari, restando senza pitture“[2]); er belebt diese Meinung durch die Aufzählung mittelalterlicher Kunstdenkmäler in Rom, sowohl aus dem Gebiet der Malerei, als dem des Mosaikes, wobei für letzteres Ravenna noch herangeholt wird. Schließlich zeigt er, daß sein Verhalten nicht vereinzelt dasteht, sondern in den Schriften seiner Vorgänger angelegt ist; dafür werden Mancini, Ridolfi und Félibien aufgerufen[3]).

* * *

[1]) Diese Ausdrucksweise klingt an Vasaris „come Dio uolse“ an, oder an das spätere „gloria per ispecial privilegio alla nostra Toscana conceduta“ bei Baldinucci, Notizie ed. Piacenza vol. I. pag. 25.

[2]) Vergl. damit die Ausdrucksweise bei Mancini, cod. c. fol. 34r.: „che ad suo luogo si notarà la continuazione della pittura dalla quale si comprenderà che non morisse mai affato, e per consequenza, che non fosse rauuiuata da Cimabue se non à detto del Vasari...“. Um so interessanter, als sich Malvasia später zur Kenntnis des Mancini bekennt.

[3]) Von Félibien wird aber nur die gegen Vasari gegnerisch

Das Gegenspiel zweifelt zuerst an der Figur des Cimabue und in ihr an der Vasarischen Darstellung der Wiedererweckung der national-italienischen Malerei. Dadurch eröffnet es dem XVII. Jahrhundert den Weg zum Fortschritt der Forschung; denn es hat die Epoche in der Materialbereicherung schöpferisch gemacht. Dagegen bringt das Gegenspiel keinen überzeugenden Beweis gegen Vasaris Wertung Cimabues. Derart dringt es zu keiner Abwägung der neuen Resultate gegen die älteren durch. Dem Material Vasaris werden lediglich außerflorentinische Tatsachen entgegengestellt.

Versucht dieses Gegenspiel aber, die von ihm geförderten neuen Tatsachen der Kunstgeschichte der Zeit des Ducento zum Trecento zu systematisieren, so greift es zu einer chronologisch-historisch abfolgenden Ordnung. In ihr ist ihm Cimabue nicht mehr das Subjekt künstlerischer und stilistischer Bemühungen, sondern er wird das feindliche Objekt eines particularistischen Nationalismus.

orientierte Seite gesehen, da Malvasia den Vasarimanieristen Félibien nicht in seinem System brauchen konnte.

Die Restauration Vasaris

Ehe noch Malvasias dogmatische Sätze an die Öffentlichkeit gelangten, hatte es abermals ein Florentiner unternommen, Cimabue als Individualität in einer Biographie zu fassen: Filippo Baldinucci (1624 bis 1696)[1]). Da ihm Florenz „madre e nutrice di tutte l'arti e scienze più riguardevoli" bedeutet, wird somit, nach dem Intermezzo des Gegenspieles, wieder der Faden aufgenommen, den wir bei der Vasarinachfolge haben fallen lassen.

Für Baldinucci, der elf Jahre dem Hofe Leopolds von Toskana (1621—1670) verbunden war, bot die Sammelleidenschaft seines hohen Gönners den Anlaß zur praktischen Beschäftigung mit der Geschichte der bildenden Kunst; denn die Zeichnungen alter Meister, die der Fürst in großer Anzahl (trovandosi egli d'aver già ragunate molte migliaia, sagt der Text) aufkaufte, bedurften einer ordnenden Hand, und die glückliche Wahl Leopolds fiel auf Baldinucci. Dieser schlug für die Blätter, die in Bücher eingeklebt werden sollten, eine zeitliche Abfolge vor; einmal wegen des historischen Eindruckes überhaupt, sodann aus der tiefergehenden Überlegung, daß sich in dieser Reihe eine sinnliche Vorstellung vom Fortschritt und der Zunahme (miglioramento) der künstlerischen Mittel zweifelsfrei darstelle und so gegen-

[1]) F. Baldinucci, Notizie de'Professori del Disegno, Florenz 1681. — Die Cimabuevita ist aber vor 1677 geschrieben, wie aus der Einleitung der Apologia, ed. Piacenza vol. I. pag. 23, sich ergibt: „Avevamo scritto sinquì, e tanto ci bastava, per dare alcun cenno di ciò, che noi in quest'opera intendevamo di mostrare; quando .... del corrente anno 1677 è venuto alle pubbliche stampe un libro di moderno autore"; gemeint ist Malvasias Felsina Pittrice.

über der geschriebenen Historie ein neues Element biete[1]).

Es zeugt für Leopold von Toskana, daß er auf den großangelegten Plan einging, wie es von der Tradition des Fürstengeschlechtes, dem er angehörte, rühmlich spricht, daß nach Leopolds Tode, Cosimo III. Baldinucci die Fortsetzung der Arbeit ermöglichte.

Natürlich bedurfte Baldinucci, um zu einem klaren Schema zu gelangen, einer Orientierung über den Stoff; seine Studien führen ihn zu der unumstößlichen Erkenntnis, daß durch Cimabue und Giotto die Kunst wiederhergestellt wurde. Diese These veranschaulicht er an einem Stammbaum, der Ursprung, Vererbung und Verzweigung der Kunst sichtbar machen sollte. Dieser Gedanke (questa mia fantasia) findet den Beifall des Fürsten; um ihn durchzuführen und zu begründen, entstehen die „Notizie de'Professori del Disegno". Die Unterlagen zu diesem reichen Compendium verschafft sich Baldinucci einmal durch das Benutzen von Büchern und handschriftlichen Aufzeichnungen (notizie), ferner durch die Vergleichung der Werke der einzelnen Meister untereinander. Zusammen mit dem Ausspruch über die sinn-

[1]) So wenigstens schildert Baldinucci die Verhältnisse und ihren Vollzug. Gio: Cinelli im Anonimo d'Utopia, von dem später zu reden sein wird, stellt den Vorgang mit der Ordnung der Zeichnungssammlung wesentlich anders dar. Ihm zufolge stammt die Anregung zur zeitlichen Aufreihung der Zeichnungen von Volterrano und von Lippi (gemeint ist: Lodovico Incontri aus Volterra und der Dichter und Maler Lorenzo Lippi, † 1664). Auch die Idee mit dem Stammbaum der Kunst gehört Lippi an; Baldinucci wird sogar beschuldigt, sich dessen Manuskripte von dessen Erben erschlichen zu haben. Wie dem auch sei, für uns verkörpert sich in Bald. die tätige Ausführung dieser Ideen.

liche Wirkung der geordneten Handzeichnungen ist hier der Ansatz einer stilkritischen Arbeitsart zu vermerken[1]), die für die Geschichte der kunstwissenschaftlichen Methode von weittragender Bedeutung bleibt. Baldinucci hoffte, durch sein Schaffen viele bisherige Nachrichten richtig zu stellen und in ihnen untergelaufene Irrtümer zu corrigieren.

Baldinucci rechtfertigt die Reichhaltigkeit, die die Notizie durch die möglichst vollständige Aufzählung der erreichbaren Künstler kennzeichnet, mit drei Gründen. Der erste entspringt dem Gewissen des Historikers; dieser schreibt nicht nur für heute und muß daher bedenken, ob nicht die Zukunft in der Vollständigkeit einen Wert findet. Der zweite Grund betont den Ruhm, den die Anzahl der Schüler dem Meister bringt, und die Bedeutung, die diese für die Continuität der künstlerischen Betätigung zuweilen haben. Der letzte Grund schwächt so Manches, was Baldinucci bisher gesagt hat, etwas enttäuschend ab; denn mit der Vollständigkeit in der Aufzählung der Maler paart sich nicht unbedingt der Wunsch, diese nach der Qualität abzuwerten, im Gegenteil soll sich auf diesem heiklen Gebiete dem Urteil der schriftstellerischen Tradition gefügt werden. Somit durchquert dem Stilisten, den wir schon in Baldinucci begrüßen zu dürfen glaubten, der auf literarischer Autorität stehende Historiker den Weg. Dementsprechend ist der große Stoff von 1260 bis 1680 in Dezennien eingeteilt, die etwas zu-

[1]) Baldinucci, o. c. ed. c. vol. I. pag. 5: „con far talvolta copiare in disegno, con gran dispendio, l'opere di diversi maestri in città lontane, quando credetti ciò abbisognare al ritrovamento del vero."

fällig die Biographien der einzelnen Maler umschließen[1]).

In Baldinuccis Grundüberzeugung von der Rolle Cimabues und Giottos im Verlauf der italienischen Kunstgeschichte tritt das Vertrauen zu Vasari zu Tage. Deshalb liegt es nahe, die Dezennieneinteilung nur als die äußere Form des Aufbaues der Notizie zu betrachten, und, ihr zum Trotz, nach einem System des Baldinucci zu suchen, das mit dem Vasarischen verglichen werden kann; die Idee seines Kunststammbaumes rechtfertigt solche Vermutung.

Somit folgt die Anordnung und Stoffverteilung des ersten Bandes, der in vier Dezennien zerfällt.

Decennale I, 1260—1270: Die Vita des Cimabue eröffnet den Reigen; in ihren Text ist die Vita des Margaritone eingeflochten[2]). Darauf folgt die „Apologia a pro delle glorie della Toscana", deren Inhalt später noch betrachtet wird. An zweiter Stelle wird von Andrea Tafi, 1213—1294, gesprochen[3]), wobei gegen den Schluß des Lebenslaufes Jacopo Torrita und Gaddo Gaddi als Gehilfen an den Arbeiten in Pisa erwähnt sind. Zuletzt folgt der Lebenslauf des Arnolfo di Lapo mit den Grenzdaten 1232—1300[4]).

Decennale II, 1270—1280: Er umfaßt nur die Schilderung der Tätigkeit des Gaddo Gaddi und des Turrita

[1]) Dies ist ungefähr der Inhalt des ersten Teiles des uns interessierenden Materiales Baldinuccis, o. c. vol. I. pag 3—8, das sich unter dem Titel „L'Autore a chi legge" niedergelegt findet.

[2]) Über den Zweck der Einreihung des Margaritone vergl. die später folgende Besprechung des Textes der Cimabuevita.

[3]) Die Datierung beruht auf Vasari, der sagt „visse Andrea anni ottant' uno e mori... nel 1294".

[4]) desgl. nach Vasari.

Decennale III, 1280—1290: Hier folgt erst die Vita des Giovanni Pisano, der natürlich die seines Vaters Niccola vorausgeht; Ugolino da Siena und Marino Boccanera Genovese[1]) vervollständigen den Inhalt dieses Jahrzehnts.

Decennale IV, 1290—1300: Den Hauptteil füllen die Notizie di Giotto, denen die Viten des Oderigi d'Agobbio, des Calandrino und schließlich des Agostino und Agnolo Sanesi beigefügt sind.

Der Inhalt des zweiten Bandes interessiert nur insoweit, als er mit der Stoffanordnung Vasaris, die im vorhergehenden Kapitel besprochen wurde, zusammenhängt. Dementsprechend ist zu sagen, daß im Decennale II Buonamico Buffalmacco und im Decennale III endlich Andrea Pisano gewürdigt werden; diese Künstler sind also unter den Zeiträumen von 1300—1320, beziehungsweise von 1320—1330 eingeordnet.

Dieses ganze System von Baldinuccis Notizie weicht hauptsächlich darin von dem Vasarischen ab, daß es sich nach einem zeitlichen Gesichtspunkt orientiert. Das nebenstehende Schema weist den bedeutenden Contrast zu Vasari auf und ruft zugleich dessen Gedankengang in Erinnerung.

Diese Zusammenstellung trägt der Anschauung Vasaris nicht nur Rechnung, wenn die Colonnen von oben nach unten gelesen werden; sondern, verfolgt man dieselben von links nach rechts, ergibt sich zugleich der innere Zusammenhang seines Stoffes. Vasari kam es darauf an, die vier Meister der großen Kunstdisziplinen herauszuarbeiten und ihnen, in der Art einer Beigabe, die zeitlich früheren und kleineren

[1]) Boccanera aus Soprani, Vite de'Pittori Genovesi 1665; cf. ed. Ratti 1753 pag. 14.

Arte:	Primiera maniera mit Einflüssen der maniera greca	Maniera greca	Buona e moderna arte
Disegno e Pittura:	Giovanni Cimabue	maestri greci u. Gaddo Gaddi; dieser m. Einflüssen der prim. man.	Giotto di Bondone
Architettura:	Arnolfo di Lapo und Niccola e Giovanni Pisani	Die vor Arnolfo erwähnten Bauten und Meister	Andrea Pisano
Scultura:	Niccola e Giovanni Pisani und Arnolfo di Lapo	Margaritone mit Einflüssen der primiera maniera	Agostino ed Agnolo Sanesi plus Andrea Pisano
Musaico:	Andrea Tafi	Appollonio da Venezia und Turrita; dieser mit Einflüssen des Tafi	Buonamico Buffalmacco

Künstler zuzuordnen. Durch diese Maßnahme wurde — allerdings zu Gunsten einer prachtvollen literarischen Architektur — das genaue zeitliche Verhältnis verschoben; denn es ist klar, daß zum Beispiel Margaritone, der zur maniera greca gehörig geschildert wird, ebenso wie Gaddo Gaddi, zumal beide ihren Stil erst unter den Einflüssen des Arnolfo, beziehungsweise des Cimabue der primiera maniera annäherten, zeitlich vor ihren stilistischen Verbesserern gelebt haben müssen.

Diese Tatsache wird erst jetzt aufgedeckt, weil nach dieser Richtung hin Baldinuccis Correctur des Vasarischen Systems neigt, und wir bei

ihm zuerst das Bevorzugen einer strikten Chronologie constatieren. Aber es wäre ein Unrecht gegen Baldinuccis Begabung, sich bei dieser einfachen Feststellung zu beruhigen; allein schon die Untertitel, die Baldinucci den einzelnen Notizie gibt, zeigen, daß den Künstlern, trotz der geübten Gruppierung, eine geistige Bindung erhalten bleibt. In der Cohärenz, die Baldinucci den „vier großen Pfeilern" verleiht, teilt er Cimabue, wie es bereits Vasari getan, das Verdienst zu, der „primo, che migliorasse l'Arte del Disegno" und zugleich der Ausgangspunkt für die fortschrittliche Stilwandlung des Arnolfo und des Tafi gewesen zu sein[1]). Während er soweit mit Vasari übereinstimmt, widerspricht er ihm in der Vita des Giovanni Pisano, indem er diesen zum Schüler des Giotto macht und der „nuova arte" einordnet[2]). Die Gründe, dieser seiner Abänderung des Vasarischen Systems führen zu dem chronologischen Gerüst der Notizie, von dem wir ausgingen, zurück. Dieses übt einen so starken Einfluß auf Baldinucci aus, daß er die künstlerische Wirksamkeit des Giovanni Pisano, von dem allein das Todesjahr 1320 überliefert war, in den Decennale von 1280—1290

[1]) vergl. Baldinucci, o. c. ed. Manni 1747 Firenze, vol. I. pag. 78. — Über Arnolfo: „il primo, che con la scorta del miglior disegno di Cimabue suo Maestro, incominciasse a dar qualche miglioramento all'Architettura" und pag. 81: „dopo avere ... appresa da Lapo suo Padre l'Arte dell'Architettura, ed essersi molto approfittato nel Disegno appresso Cimabue ...". — Über Tafi vergl. o. c. ed. c. pag. 69: „migliorò alquanto l'antica maniera (quella prima del 1260), tenendosi sempre in su'l fare di Cimabue."

[2]) Baldinucci, o. c. ed. c. vol. I. pag. 99/100: „non resterà dubbio alcuno, ch'egli e per l'imitazione di quel Maestro (nämlich: di Giotto) ... se ne potesse ... chiamar discepolo".

versetzen zu müssen und für ihn demnach keine Beziehung zu Cimabue mehr zurechtlegen zu können glaubt. Für die vollzogene künstlerische Abhängigkeit des Andrea Pisano von Giotto waren die gleichen Gründe ausschlaggebend.

Diese Abschweifung über das System des Baldinucci zeigt, daß ihm die Chronologie mehr gilt als Vasari; darin erliegt er, im Bestreben auszugleichen, der historischen Methode des Gegenspieles und zahlt den Tribut des Zeitkindes. Nach der anderen Seite jedoch verliert er auch nicht das Verständnis für die Vasarische Weisheit und besitzt darin das feine Gefühl eines aufmerksamen Literaten.

Diese Doppelnatur der „Notizie de'Professori del Disegno" ist bezeichnend für den Status der Forschung am Ende des XVII. Jahrhunderts[1]). Noch übt Vasari bestimmend seinen ewigen Einfluß aus; schon aber hat der kräftige Boden Italiens neue Geister gezeugt, die am Worte des Meisters derart zweifeln, daß selbst sein Apostel nicht um ihre Schar und Meinung herum kommt.

* * *

Mit dieser Erkenntnis tritt man an die „Vita di Cimabue" heran. Ihr Gesamttitel lautet: Giovanni de'Cimabuoi, detto volgarmente Cimabue, Pittor Fiorentino, il primo, che desse miglioramento all' arte del disegno, ed alla maniera del dipignere, che i

[1]) Baldinucci möchte stets auch dem Gegenspiel gerecht werden. So erweitert er die Anzahl seiner Biographien nach dessen Material; vergl. dazu den Text der Vita des Turrita mit Mancinis Considerazioni, Cod. Barb. 4315 fol. 34v. und die Vita des Franco Bolognese mit Malvasias Fels. Pittr. vol. I. pag. 14/15.

moderni greci, ed altri loro imitatori ne' suoi tempi tenevano"[1]).

Die umfangreiche Überschrift lehrt, wie Baldinucci auch hier in spezifisch Florentiner Meinungen und Sympathien drinsteht. Diese hindern ihn jedoch nicht in der ernsten Absicht, sich von Neuem mit der Person des Cimabue zu beschäftigen; in seiner Epoche bedeutete dies die Rückkehr zur geistig zuverlässigen Betrachtungsweise. Daß Baldinucci wiederum auf Vasari fußte, war unausweichlich; denn eine andere Möglichkeit hätte auch einem Größeren damals kaum offen gestanden. Über die bis ins Detail der Ausdrucksweise gehende Abhängigkeit gibt die Anlage, die diesem Kapitel beigefügt wurde, Aufschluß; unseren Text interessieren die Bereicherungen, die Baldinucci dem klassischen Vasarischen Lebensbilde von 1568 beigefügt hat.

Die adlige Herkunft, die Baldinucci Cimabue verleiht, und deren Realität er scheinbar beweist, ist durch den Vasarischen Ausdruck „della nobil famiglia in que tempi de' Cimabui" angeregt. Baldinucci traf beim Durchforschen der Steuerlisten von Florenz, in denen des Stadtviertels von S. Giovanni auf die Adelsfamilie Gualtieri, deren eines Mitglied Dominicus Lapi, zufällig auch den Übernamen „Cimabue" führte. Von dieser äußerlichen Übereinstimmung eines offenbar in Florenz gebräuchlichen Spitznamens, den am gleichen Ort, in ungefähr gleicher Epoche, zwei verschiedene Personen trugen, geht er aus und gelangt zu dem recht „geschickt" gemachten Stammbaum einer Familie Cimabue-Gualtieri; demzufolge wird unser Maler von vorneherein als Einer,

[1]) Baldinucci, o. c. ed. Piacenza vol. I. pag. 16—21.

der „nacque d'assai nobile stirpe“ bezeichnet. Diese in ihrem Erfolg trügerische Nachforschung ist aber als Bemühung um den Menschen Cimabue bemerkenswert und beweist, daß der Sinn Baldinuccis auf die bessere Fundierung und eine gegründete Restauration des Vasarischen Textes gerichtet war. Er übersah in dem speziell vorliegenden Falle, daß Vasari, auf Villani fußend, geschrieben hatte „Giovanni, cognominato Cimabue“; ebenso nahm er sich nicht die Mühe nachzuprüfen, wie Vasari selbst, infolge der Tendenz seiner zweiten Vita, zu der Ausdrucksweise „della nobil famiglia“ gekommen war. So absolut war die Wirkung der Worte und des Inhaltes von Giorgio Vasaris Vite[1]).

Die zweite wichtige Texterweiterung Baldinuccis bedeutet die in die Cimabuevita eingeschobene Vita di Margaritone, die ehemals von Vasari gesondert vorgetragen wurde. Nicht der Zusammenhang des Wortlautes mit Vasari (vergl. dafür die Anlage am Schluß dieses Kapitels), sondern der Zweck, den Bal-

[1]) Wie sich aus sorgfältiger Lektüre von Satz 26 ff. bei Baldinucci ergibt, ist die gegebene Schilderung der Herleitung seiner Familienverbindung Cimabue-Gualtieri die richtige. Vasari-Frey, pag. 413 § 7 irrt, wenn er meint, die Sepoltuarien des Roselli und Segaloni seien die Grundlage des Stammbaumes, den Baldinucci aufstellt; diese Literaturquelle wird nur in Satz 33 zur Kenntnis des Wappens der Gualtieri, das sich auf einer Grabstätte des cimitero von Sta. Croce befand, herangeholt. — Des Weiteren erledigt sich durch die gegebene Herleitung des Stammbaumes die Stelle in Strzygowski, o. c. pag. 139/140. Dieser Autor macht den Fehler, nicht von der Einzeluntersuchung des Textes auszugehen, um durch sie zur Erkenntnis über das Werden der jeweiligen Anschauungen zu gelangen. So „will er die Nachkommen Cimabues anerkennen“ da er nicht den Weg, auf dem Baldinuccis Construktion zu stande gekommen ist, nachgegangen ist.

dinucci mit der Verschmelzung der beiden Vite verfolgt, ist uns wichtig.

Da wir die literarische Produktion, die das XVII. Jahrhundert bisher zum Gegenstand Cimabue gezeitigt hatte, kennen, wissen wir, wo für Baldinucci das Problem für die Behandlung Cimabues lag. Die zeitgenössische Literatur zwang ihn, sich mit der Prioritätsfrage abzufinden; für diese wird Margaritone herangeholt. Er ist der bereits von Vasari dargestellte Typ der „Kunst um Cimabue", und erweitert sich Baldinucci zu dem angenehmen Anlaß einzugestehen, daß auch in Rom, Venedig, Siena und Bologna sicher Kunst und Künstler damals bereits existiert haben; aber alle diese dortigen Meister verstanden es nicht, sich aus dem „goffo modo, che i Greci tenevano" durch Verbesserungen oder stilistische Änderungen zu lösen (mai scorgesse in quegli alcun miglioramento). Zuerst und allein bei Cimabue läßt sich dieses Moment beobachten, und daher wird ihm mit Berechtigung die führende Rolle übertragen. In dieser Meinung Baldinuccis zum Prioritätsstreit wird endlich geahnt, daß bei der ganzen erregenden Frage, allein der stilistische Vorzug maßgebend ist und von Ausschlag sein kann.

Die Gewissenhaftigkeit Baldinuccis kennzeichnen noch diejenigen Stellen, in denen er die künstlerische Eigenart des Cimabue festlegt; in ihnen bringt er den Beleg für seine stilistische Forderung. Ausführlich geschieht dies nur einmal. Am Ende des Eröffnungspassus der Notizie, ehe sie zur Aufzählung der Werke übergehen (Satz 9 der Anlage), wird Cimabue, in Übereinstimmung mit Vasari, als Talent hingestellt, das lediglich eine Verbesserung der „maniera greca" brachte; so bereitet Cimabue zwar Giottos

Möglichkeit vor, ohne aber dessen „nuova vita“ in der Kunst zu erreichen. Keine sonstige Stelle der Notizia spricht nochmals länger über die Art des Cimabue, nur in kurzen Wendungen, zum Beispiel gelegentlich der Arbeit in Assisi, beweist der Gleichlaut der Ausdrucksweise das Unverrückbare der Ansicht Baldinuccis[1]).

Ist unser Autor schon ein Compilator — aber einer großen Stiles — so hat er, neben der Aufrechterhaltung der Florentiner Urrichtung gegen die Meinung der anderen Centren, das weitere Verdienst, für Cimabue zuerst geahnt zu haben, worin die Bedeutung dieses Künstlers bestanden hat, und warum ihn Vasari an den Anfang der Geschichte der italienischen Malerei stellte. Zu solcher Divination aber gehört Persönlichkeit.

Noch bleibt der Versuch einer Chronologie Baldinuccis zu erwähnen. Er hält an dem von Vasari eingeführten Geburtsdatum von 1240 fest, läßt Cimabue im Jahre 1260 an die Arbeiten in Assisi gehen, in deren Verlauf er sich aus dem griechischen Stilzusammenhang löste. Das nächste Datum bringt die Madonna in Sta. Maria novella; indem unter dem „re Carlo d'Angiò“ der Bruder König Ludwig IX. von Frankreich, des Heiligen, verstanden ist, der — wie es historisch ist — 1267 in Florenz weilte, wird die Rucellaimadonna in jene Zeit datiert. Die einzige sonst vorhandene Zeitbestimmung bleibt das hypothetische Todesjahr 1300; so steht für die übrigen Werke etwa die Spanne von dreißig Jahren als Rest zur Verfügung. Ob dieser Chronologie Zuverlässigkeit inne-

[1]) Für das Oeuvre vergl. die Anlage am Ende dieses Kapitels; ebenso für die Erklärung, wie Bald. zu der später folgenden Zahl 1260 für Assisi gelangt ist.

wohnt, ist weniger entscheidend, als ihre Bedeutung an und für sich; denn seit Vasari hatte sich kein Schriftsteller mit so ernster Absicht dem Cimabue zugewandt.

* * *

Den letzten Teil von Baldinuccis Cimabuematerial bildet die „Apologia a pro delle glorie della Toscana“[1]; diese Streitschrift verdankt ihren Ursprung den allgemeinen Bemerkungen Malvasias, die Baldinucci zur abermaligen Stellungnahme im Prioritätsstreit nötigten. Nicht nur die polemische Haltung des Bolognesen zu Vasari, sondern auch die Nichtachtung, mit der die Meister Cimabue und Giotto in der Felsina Pittrice behandelt wurden, drängte zur Aussprache. Baldinucci anerkennt, daß durch die Anwürfe, die Malvasia gegen die Florentiner Meinung erhob, das Material der Kunsthistoriographie quantitativ gewachsen war. In der Art seiner Beweisführung gegen Malvasia bleibt aber Baldinucci an den Charakter seiner sonstigen Erkenntnisse gebunden.

Baldinuccis Gedankengang, die Werturteile über Cimabue und Giotto von Dante bis auf die eigene Zeit des XVII. Jahrhunderts zusammenzustellen und ihrer Wirkung zu vertrauen, hätte nicht ohne fruchtbaren Eindruck zu sein brauchen; aber die einfache Präsentation der Excerpte, bei der er sich beruhigte, enthüllt die empfindliche Seite der beabsichtigten Verteidigung. Die Auswahl der Autoren ist nach Florentiner Gesichtspunkten geschehen, da Mancini, Lomazzo, Ridolfi, Baglione und Félibien, teils unter-

[1]) Baldinucci, o. c. ed. c. vol. I. pag. 23—48.

drückt, teils einseitig citiert werden; die tiefergehende Schwäche liegt aber in dem methodischen Verhalten zu den Schriftauszügen[1]). Sicher ist die Fülle des Materials der Vasarischen Anschauung und damit der Bedeutung des Cimabue günstig; aber die eigene Meinung Baldinuccis verschwindet in einer zu gläubigen Art vor der Aussprache der literarischen Autoritäten, ohne daß eine Untersuchung, wie deren Ansicht entstanden war und sich historisch abhängig begründete, in Angriff genommen würde. Gerade durch Mancini und die Seinen war die Verläßlichkeit der Nachrichten erschüttert worden, daher hätte es zur Aufgabe Baldinuccis gehört, die gebundene Natur der literarischen Nachrichten zu durchschauen und sich mit der Hilfe andersartiger Mittel aus ihrem Zwang zu winden. Er ahnt nur die Incompetenz, die für die Cimabue-Streitfrage den bolognesischen Primitiven Malvasias anhaftete, und fordert ihre Confrontation mit den Arbeiten des Cimabue;

[1]) Vergl. den Passus der Apologia pag. 24: „mantener vivi al mondo i begli attributi della mia patria". — Was die im Text genannten Autoren anlangt, so ist zu bemerken: Mancini wird pag. 45 kurz erwähnt und ihm Voreingenommenheit gegen Vasari und Lokalpatriotismus für Siena vorgeworfen. — Lomazzo wird pag. 36 nur in seiner Eigenschaft als Vasarimanierist betrachtet. — Ridolfi kommt pag. 45 am schlechtesten weg, indem ihm die Nichtbeachtung der literarischen Meinung früherer Zeiten vorgeworfen wird. — Baglione hat pag. 39 nur durch einen zu Gunsten Giottos sprechenden Passus Beachtung gefunden. — Félibien findet man auf pag. 41 ausführlich in seiner Eigenschaft als Vasarimanierist excerpiert; zugleich ist dorten auf die von Malvasia citierte, conträre Meinung Félibiens Rücksicht genommen, zu deren Erklärung allerdings gesagt wird, Félibien habe eigentlich ausdrücken wollen: die französische Malerei vor Cimabue und Giotto wäre nur „alla Greca o Gotica maniera" gewesen.

aber in der Motivierung des Übergewichtes der einstigen Florentiner Produktion verläßt sich Baldinucci sogleich wieder auf die geschriebene Meinung der Zeiten (forza dell'opinione). Wenn er schließlich bekennt, daß ihn ein Vergleich der Werke des Cimabue (und der des Giotto) mit den Malereien, die vor ihrer Zeit in Toscana und Italien entstanden waren, nicht bekehrt hat, so fehlt jede Angabe einer stilistischen Grundlage, auf der sein Urteil glaubhaft ruhte. Infolge dieses schwerwiegenden Mangels muß Baldinucci sich begnügen, in Cimabue den Meister zu sehen, der „diede miglioramento alla goffa maniera Greca" (Giotto gilt als restauratore della pittura) und somit leistet er auf das „ipse dixit" Vasaris einen Eid, der seine wissenschaftliche Bedeutung empfindlich beeinträchtigt. Daher wirkt die erneute Feststellung nur dogmatisch, daß zwar bereits vor Cimabue eine Malergeneration am Werke war und sich mit ihren Arbeiten dokumentierte, daß aber das Außerordentliche an Cimabue in der Entdeckung einer „così nuova e bella, e non più dagli uomini d'allora veduta maniera" lag. Damit ist zwar Vasari völlig durchschaut; dies genügte aber nicht mehr. Denn um die Leistung des Gegenspiels zu parieren, mußte auf Grund faßbarer Tatsächlichkeiten zur Nachprüfung der Superiorität Cimabues geschritten werden; daß dies nicht geschieht, bedeutet die Grenze der Erkenntnis des Filippo Baldinucci. Auch seine letzte Forderung, einen Anderen ausfindig zu machen, der gleich Giotto, auf sein Haupt die Meinung und das Lob der Jahrhunderte vereint hatte, legt wiederum offen, in welchen Bahnen hier gedacht wird. Baldinucci verfügt über einen instinktiv sicheren Tastsinn, aber er befreit sich nicht von der literarischen Rückendek-

kung. So lebt Baldinuccis Verlaß auf die Anschauung mehr in der Absicht, als daß er glaubhaft ins Leben überträte.

Und doch darf uns im Augenblick dies Negative nicht blind machen für die Kraft, mit der Baldinucci sich dem Gegenspiel entgegenstemmte. Trotzdem er eine verlorene Position zu verteidigen scheint, wird er der Zukunft ein wichtiges conservatives Element.

Seiner Zeit hat er allerdings als Nachzügler gegolten, wie aus der Replik, die seine Arbeit gefunden hat, hervorgeht.

Kräfte, die einmal wirksam geworden sind, pflegen nicht unfruchtbar zu verderben. So wenden sich die folgenden Ausführungen in ähnlicher Weise zu dem Gegenspiel zurück, wie sich Baldinucci an die Vasarimanieristen knüpfte. In diesem Hin und Her der Produktion liegt ein deutliches Abbild der Art, in der die Meinungen übers Kreuz verflochten waren.

In seinem Briefe „L'Anonimo d'Utopia a Filalete" hat der Leibarzt Cosimos III. von Toskana, Giovanni Cinelli, neben der Feindschaft, die er persönlich gegen Baldinucci hegte, seine in den Grundlagen von diesem abweichenden Ansichten niedergelegt. Die Arbeit, deren Inhalt das letzte Wort des XVII. Jahrhunderts spricht, ist bis jetzt noch nicht publiziert; zu ihrer Kenntnis wurde das Manuskript der Biblioteca Nazionale zu Florenz benutzt[1]). Ich muß es mir versagen, auf den Tenor des Pamphletes — ein solches ist dieser Brief — näher einzugehen; er spricht teilweise von offener Gehässigkeit, andererseits hält er sich an angenehme und derbe Pointen. Wer für die Gefühle guter Nächstenliebe etwas übrig hat, wird bei der Lektüre des Manuskrip-

[1]) Signatur des Ms. ist: Cl. XVII. cod. 22. — Ich glaube nicht, daß diese Hs. das einzige existierende Exemplar ist, da z. B. bei Vasari-Milanesi, vol. I. pag. 248* ein Ms. citiert wird, das sich 1878 im Besitz des Sig. Gius. Porri in Siena befand; ich erachtete es nicht für meine Aufgabe, mich mit Textvergleichungen aufzuhalten. Das Florentiner Ms. ist unpaginiert 4° und zerfällt in zwei Beispiele des Briefes; davon ist Ms. No. 1 [der örtlichen Reihenfolge nach benannt] vollständiger und geht in seinem Inhalt bis zu Ende. Ms. No. 2 ist ein sorgfältiger geschriebenes Bruchstück aus Ms. No. 1 und hört mitten im Text auf.

tes auf seine Rechnung kommen. Hier ist die Einsicht in den wissenschaftlichen Endzweck der Antithesen Cinellis wichtiger, als das Verweilen bei der Form, in die er sie gebunden hat.

Der Brief des Ungenannten aus Utopien ist im Jahre 1681 geschrieben[1]) und befaßt sich mit dem Material des ersten Bandes der Notizie des Baldinucci, die im gleichen Jahre erschienen waren; es wird Vieles, was sich dorten, sei es im Titel des Werkes, oder in der Vorrede (l'Autore a Chi legge), sei es in der Cimabuevita, oder in der Apologia und den darauffolgenden Decennali findet, bekämpft, zu widerlegen und richtig zu stellen versucht.

Die Gründe, die Cinellis Überzeugungen bedingen, führen zu jener kurzen Bemerkung über Malvasia zurück, daß „sein barockes Gemüt keine so präcise Beschränkung des Begriffes „arte", wie er der Renaissance eigentümlich war" besaß. Für diese Meinung wird erst jetzt, infolge der deutlicheren und ausführlicheren Sprache der Unterlagen, die Erklärung gebracht. Jenes Geschmacksdogma, das ehemals durch Vasari seine kanonische Sanktionierung erhalten hatte, war durch die Autoren vom Gegenspiel angezweifelt worden. Mit der Enthronung Cimabues, oder — was dasselbe ist— mit der Bevorzugung der chronologischen Ordnung, trat eine andersartige Vorstellung von der Geschichte der Kunst ins Leben, und damit machte sich im gemeinen eine neue Meinung über Kunst überhaupt geltend, die die Verschiebung der Entwicklungsreihe gedeihen ließ[2]).

[1]) Die Datierung findet sich in folgenden Worten Ms. c. fol. 4 v.: „poiche poco auanti Pasqua di questo anno 1681 ho dello stesso Magliabechi una lettera ueduta...".

[2]) Vergl. dazu die Worte Baldinuccis über seine Zeit:

Vasari verband mit dem Wort „arte“ eine eindeutige Vorstellung; sein künstlerischer Standpunkt, so einseitig er Manchem heute scheinen mag, hatte — zum mindesten für ihn — den Vorzug der Sicherheit und prädestinierte die Entstehung jener Geistesgeschichte, die in der Einleitung des vorhergehenden Kapitels versuchsweise ins verdiente Licht gesetzt wurde. Aus dem gleichen Erdreich, das das Ja und Nein im Urteil des schreibenden Cinquecentisten nährte, wuchs die heute noch staunenerregende Entschiedenheit in der bildend-künstlerischen Produktion dieser hohen Zeit. Schon bei Baldinucci war die Selbstverständlichkeit der Vasarischen Kunstmeinung infolge einer unebenbürtigen Paarung mit dem Gegenspiel degeneriert. Bei Cinelli bietet sich uns die klare Einsicht, warum das ehemals edle Blut geringer wurde.

Cinelli stößt sich schon in der Einleitung seines Briefes an der vasaresken Überzeugung, die Baldinucci im Titel seines Werkes in die Worte faßte: „si dimostra come e per chi le bell'Arti ... lasciate la rozzezza della maniera Greca, e Gottica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezzione“.

„perchè egli è notissimo, che in questo secolo ... sonosi altresì tanto moltiplicati, o per meglio dire, alterati i gusti ... Alcuni giudicano per ordinario senz'altra ragione, che di quello, che loro piace, o non piace; ... Alcuni vogliono nelle pitture scuri profondi, altri caricature smoderate, altri accesi colori, sforzature di membra, e simili“. Raccolta di alcuni opuscoli ed. c. pag. 5. — Mit diesen citierten Satzfragmenten besitzt man eine Schilderung der Vielfältigkeit des künstlerischen Ausdruckes, den das XVII. Jahrhundert besaß, und der der Vielfältigkeit an neugeschaffenen Kenntnissen wohl parallelisiert werden darf; zugleich ist aber die eingetretene Unsicherheit des Geschmacksurteiles nicht mehr außer Acht zu lassen.

Für Cinelli war es unvorstellbar, daß „Kunst als solche", nachdem sie ihren Höhepunkt in den antiken Bauten und Skulpturen erreicht hatte, in den Zustand der „rozzezza" hätte zurückfallen können. Der gute Stil existierte in abstracto weiter. Die Tatsache seiner Nichtausübung kann nicht der Kunst, sondern muß dem mangelnden Vermögen der einzelnen Künstler aufgebürdet werden. Durch solche Speculation, die „arte" als Idee und nicht als Stil faßt, findet Cinelli den Ausweg gegenüber den „grossolani Pittori di Grecia", die zur Zeit Cimabues nach Florenz kamen; deren Unfähigkeit wird nur als zufällige gesehen und kann niemals der Kunst als solcher angerechnet werden. Es werden daher in Grecia zur gleichen Zeit wohl wertvolle Künstler gelebt haben; diese Anschauung stützt das Vorhandensein der guten Vorbilder der Antike, die nur nachgeahmt zu werden brauchten, um zum gewünschten Resultat zu gelangen. Zum anderenmal aber greift Cinelli zu einer Analogie, die so recht im chronologischen Sinne des XVII. Jahrhunderts erdacht war.

Cinelli kennt nämlich in Sta. Maria de' Servi zu Florenz die Verkündigung Mariä eines maestro Bartolomeo vom Jahre 1252; dieses Bild ist nicht nur zeitlich früher als Cimabue, sondern auch in seiner Malweise besser. Die Existenz dieses Werkes zeugt, zumal sein Meister ein Italiener — fast möchte man sagen nicht einmal „Greco" — war, für das Dasein ähnlicher guter Arbeiten in früher Zeit auch in Grecia selbst[1]).

[1]) Der Text bei Cinelli Ms. ç. fol. 2r. lautet: „e non solo in Grecia eran Pittori buoni in quel tempo, ma in Firenze ancora, chi è ragioneuole e christiano confessar dee: L' Immagine miraculosa di M. Verg. Annunziata nella chiesa de' Servi ... ne fa am-

Cinelli sieht also in dem Begriff „arte“ eine, unabhängig von der realen Leistung der Epoche, ständig existierende ideelle Continuität, die er der absoluten, vielleicht in der Befangenheit ihres Geschmakkes einseitigen Auslegung der früheren Zeit, kategorisch entgegenstellt. Diese Formulierung bedeutet die Rückwirkung der chronologischen Arbeit des Gegenspieles auf das Nachdenken, wie, nach der anderen Seite, die Aufstellung der Antike, als des konkreten Maßstabes der in abstracto geforderten arte, die Nachwirkung des bewußten Geschmacksurteiles der Renaissance und ihres Schrifttumes verkörpert. So hatten die neuzeitlichen Vorstellungen die ehemalige stilistische Wertung durchdrungen und die Speculation zu dem Ausweg des erörterten Kunstbegriffes geführt.

Wenn der Barock, wie zum Beispiel in Sto. Spirito zu Florenz, in die herben Frührenaissancenischen der Seitenschiffe, sinnstörend geblähte Altäre zwängte, so haben wir in diesem Tun einen ähnlichen Vorgang

pissima fede, mentre l'Angelo per relazione di chi l'ha ueduto è bellissimo, e di maniera in riguardo all'altre pitture di que' tempi bon intesa. Fu fatta nel 1252 nel cui tempo Cimabue non aueua 12 anni... Il Pittore fu Bartolommeo, non già di Nazione Greco, per quanto le Cronache dicono, dunque auanti a Cimabue, e nel tempo de' Greci, ui era in Firenze chi molto meglio di loro dipigneua; e che ciò sia uero, il uolto miraculoso di Ma. Verg. come fatto da mano celeste lasciando, chi ha uisto il panneggiamento del manto, il dica, se Cimabue, o Giotto... a tal maniera dolce, e distinta con bell'ordine di piegature, e co'lumi a lor luoghi giunsero giammai...“ (Sta. Maria de Servi, heute Sta. Annunziata zu Florenz). Die Quellen für Cinellis Kenntnisse sind: Giuseppe Maria Brocchi, Vita de Sette Beati Fondatori de Servi; vergl. Richa, o. c. vol. VIII. pag. 17 ff. und die Inschrift, die sich über dem Hauptportal der Santma. Annunziata findet, in der auch das Datum MCCLII enthalten ist.

vor Augen, wie er sich in Cinellis Denken vollzieht. Der Plan der Sinnlichkeit war weiter geworden, er hatte aber diese Ausdehnung mit dem Verlust des feinen und einheitlichen Geschmacksgefühles zu zahlen; auch der Kreis des positiven Wissens war gewachsen, jedoch derart, daß sich die Grenzen einer sicheren Peripherie bereits dem Ausblick zu entziehen drohten. In dieser Erscheinung begründet sich der Rückschritt in der Qualität des bedachten Urteiles; aber dieses hatte quantitativ, in der Überschau über künstlerische Betätigung überhaupt, zugenommen.

Auf diese Weise entsteht der historische Sinn; dagegen verschwindet naturgemäß eine Orientierung nach stilistischen Gesichtspunkten, die als Grundlage bildend-künstlerischer Probleme naturgemäßer und fruchtbarer gewesen wäre[1]). Und doch zeigte die Art, in der Cinelli von der Antike dachte, den gleichen Zusammenhang zwischen ihm und Vasari, wie er uns für die Entwicklung der Formen des Barock aus denen der Renaissance geläufig ist.

Aus dieser Haltung Cinellis folgt am Schluß seines Briefes eine Correctur am System des Baldinucci, die jeden Zweifel an seinem neuen Willen aufhebt. Sie beschäftigt sich wieder mit den vier großen Erstlingskünstlern, in deren Schaar Cimabue, seit Vasari, genannt wurde. Während aber

[1]) Diese Wandlung und ihre Folgen beleuchtet in klarer Weise das Urteil, das Cinelli über Gotik abgibt, indem er die Kennzeichnung dieses Stiles durch das Prädikat „rozzezza“ zurückweist; und dies geschieht nicht nur für den als Beispiel genannten Dom und Campanile von Sta. Maria del Fiore, sondern auch für den Dom zu Mailand; welch ein Wandel des Geschmackes!

noch bei Baldinucci die Tradition der stilistischen Wertung der Renaissance mit der Berücksichtigung der zeitlichen Realitäten im Widerstreit stand, entscheidet sich Cinelli in der Praxis für die reine Chronologie (ordine cronologico) als Orientierungsmaßstab der Entwicklungsgeschichte.

Demnach hebt die Reihe der grundlegenden Künstler mit Andrea Tafi, und zwar aus keinem triftigeren Grunde an, als weil für ihn das Jahr 1213 als Geburtsdatum überliefert war, ein Termin, der 27 Jahre vor der Geburt des Cimabue liegt. Einmal auf diese Bahn gedrängt, baut sich der Werdegang der italienischen Malerei in der Reihenfolge: Appollonio Greco — Andrea Tafi — Giovanni Cimabue auf. Bei dieser ersten Folgerung aus der Grundanschauung wird aber nicht stehen geblieben. Auf der ganzen Linie siegt die reine Zahlenordnung über Vasari-Baldinuccis Stilgebäude. Dieser Vollzug hat insofern etwas Grotteskes, als die zur Unterlage benutzten Daten von Vasari stammten, dem also nicht einmal die Fähigkeit zugetraut wurde, sie aufmerksam in ihrem Verhältnis zu einander abgeschätzt zu haben.

Umstehendes Schema zeigt, wie der Stein, einmal ins Rollen gebracht, Alles mit sich reißt.

In dieser Abfolge erhalten die (im Sinne Vasaris) destruktiven Tendenzen des Gegenspieles die Oberhand; denn durch die neue Ordnung gehen die Momente einer lebendigen, gegenseitigen Beziehung der Künstler untereinander schlechterdings verloren. Auch Baldinucci war das zeitliche Verhältnis der Zahlen aufgefallen — er war zu sehr ein Kind seiner Zeit, als daß ihn solche Dinge nicht hätten beschäftigen sollen. Aber zum Beispiel gerade in dem Falle Giovanni Pisano-Giotto, bei dem Cinelli einen Zu-

Geburtsjahr	Künstler	Schulverhältnis
1213	Andrea Tafi	Appollonio Greco.
unbekannt; arbeitet bereits 1225—1231 an der Arca di S. Domenico in Bologna	Niccolò Pisano	Bildhauer die vor Cimabues Epoche blühten.
1240	Giovanni Cimabue	grossolani pittori di Grecia.
unbekannt; bereits 1278 am campo santo zu Pisa tätig;[1]) daher kann er nicht von Giotto abhängig sein, der 1276 geboren	Giovanni Pisano	sein Vater Niccolò.
1276	Giotto di Bondone	Cimabue

sammenhang aus zeitlichen Gründen leugnete, besaß Baldinucci noch die psychologische Begründung der Gegenseitigkeit. Denn er sagt: „nè è cosa al tutto incredibile, e nuova, che un esercitato maestro si faccia talvolta discepolo d'un altro tanto maggiore di lui“[2]).

Im Grunde stehen daher die Kenntnisse von der Geschichte der Kunst, trotz aller Correktheit der Zahlenverhältnisse, bei Cinelli auf einem geistig primitiveren Standpunkt, als der Vasaris (Baldinuccis) war. Denn, wenn man sich schließlich danach umsieht, was

[1]) Diese Datierung stammt von einer Inschrift am campo-santo.
[2]) Baldinucci, o. c. ed. c. vol. I. pag. 72. — Vergl. die gleiche innere Begründung für die Abhängigkeit des Tafi auf pag. 50.

in dem Briefe des Anonimo d'Utopia als Äquivalent zu diesem Niederreißen der Vasarischen Gedankengänge für Cimabue persönlich geleistet wird, so sind die Resultate gering; dies läßt sich kaum von einem Schriftsteller anders erwarten, der unseren Künstler meist in der Form von „Cima di BUE" citiert.

An zwei Stellen wird der Inhalt der Notizie des Baldinucci — und damit indirekt der der Vite Vasaris — angetastet und richtiggestellt. Einmal sagt Cinelli, daß Borgo Allegri seinen Namen nicht von der „allegrezza della tavola di Cimabue", sondern von der Familie Allegri bezog; ohne ihm dabei Recht oder Unrecht zu geben, sei diese Feststellung hingenommen, da spätere Forschung noch in diesem Falle entscheiden wird. Anders dagegen verhält es sich mit seinem Nachweis der Unhaltbarkeit des Stammbaumes Gualtieri-Cimabue; da bereits bei der Besprechung Baldinuccis diese Kontroverse gelöst wurde, dürfen wir uns hier mit dem Hinweis auf diese Ausführungen und auf die Anlage zu diesem Kapitel (dorten: Satz 29—30) begnügen.

Wie wenig wiegen aber diese historischen Tatsächlichkeiten gegenüber den Bemerkungen, die Cinelli über Margaritone fallen läßt: „Non merita già Margheritone, ch' il suo modo d'operare si chiami barbaro essendo egli e meglio, e prima del suo Cima BUE, o capo di bue, dipinto".

Nachdem Baldinucci zu diesem Thema sorgsame Gedanken geäußert hatte, liegt in solchen Worten Cinellis der Rückfall in die zeitliche Priorität des Mancini, und damit, weitausschauender gefaßt, ein prinzipielles Unterbinden der stilistischen Behandlung für die zur Diskussion stehenden Probleme.

Schließlich bereichert Cinelli das Oeuvre des Ci-

mabue durch die Aufführung eines Madonnenbildes in S. Pancrazio zu Florenz[1]). Seine bisherige Arbeitsart scheint es auszuschließen, daß er hierbei nach Geschmacksmomenten geurteilt hat, und wir werden die Kenntnis einer Chronik als Unterlage dieses Zuwachses des Werkekataloges voraussetzen müssen[2]).

[1]) Das Bild schon in Cinellis ed. der Bellezze des Bocchi 1677 auf pag. 203 erwähnt: „San Pancrazio, Cappella Buonmattei: Vergine col Bambino in collo di mano di Cimabue...".

[2]) Der Kriegsausbruch zwischen Italien und Österreich-Ungarn machte mir einen weiteren Aufenthalt in Italien nicht mehr möglich. Solche Gründe verhinderten die Untersuchung des Ms. des Ferdinando Leopoldo del Migliore „Reflessioni e aggiunte alle vite de' pittori di Giorgio Vasari aretino dedicate agli amatori del vero"; Biblioteca Magliabechiana cl. XVII No. 24 (heutige Signatur: II, IV, 218). Die durch dieses Versäumnis im Text entstandene Lücke, wird später ausgefüllt werden müssen.

Extract

Am Ende des vorhergehenden Kapitels hatten wir es mit einer Persönlichkeit zu tun und standen einer geschlossenen Überzeugung gegenüber. Wie verstrickt ist dagegen die Lage des XVII. Jahrhunderts in der Cimabuefrage geworden.

Denn wie sich der vorher klare Spiegel eines nur aus einer Quelle gespeisten Wassers trübt, wenn plötzlich von vielen Seiten neue Ströme auf das beruhigte Erdreich seines Bettes einschießen, so zeigt auch die Geistesgeschichte Epochen, in denen die ehemalige Einfachheit früherer Anschauung unverstanden bei Seite geschoben wird, weil neue Kräfte zu reicherem Leben drängen.

Die fruchtbare Natur ist dem XVII. Jahrhundert nicht abzustreiten; zwar leistet es keinen direkten oder entscheidenden Beitrag zur Kenntnis des Cimabue, es reißt aber die engen Bezirke ein, in deren Schranken der Künstler bisher, allerdings sicher behütet, gezeigt wurde.

Diese geistige Eigenart, die wir für das Gebiet der Kunsthistoriographie gefunden haben, ist symptomatisch auf das ganze Jahrhundert auszudehnen. Der Vielfältigkeit der realen Kenntnisse tritt die Vielfältigkeit des künstlerischen Ausdruckes zur Seite, und beide Erscheinungen erzeugen unwillkürlich das Verlangen nach Methode; denn nicht mehr ein Geschmack bot der Produktion den Nährboden und bildete das Urteil, sondern mit Geschmacksarten arbeiteten die Künstler und zwangen daher die Liebhaber zur Umschau nach Handhaben der Wertung. Zwei hauptsächliche Wege hat die Erkenntnis gewählt, um diese Absicht zu erreichen; sie entsprechen naturge-

mäß der großen Einteilung in Vasarimanieristen plus Vasarirestauration, contra Gegenspiel plus Chronologie.

* * *

Filippo Baldinucci erörtert in seiner „Lettera all'Illustrissimo... Senatore Vincenzio Capponi" (1681), die Frage „ob die sichere Möglichkeit bestehe ein Gemälde diesem oder jenem Meister zu attribuieren"; dabei bedenkt er die Grundlagen, die das Urteil zu diesem Zweck sein Eigen nennt[1]). An erster Stelle empfiehlt er die Zuflucht zu dem künstlerischen Ausdruck (ricorso alle maniere de' gran maestri) des Werkes und bezeichnet das Auge als den Berater der Entscheidung, dem gegenüber selbst die Tradition schweigen muß[2]). Ferner soll auf die Qualität mehr Fleiß, als auf die Suche nach dem Namen des Malers verwendet werden; denn sie bildet den maßgebenden Eindruck. Daher bleibt es unerläßlich, um die Jugendarbeiten von denen der reiferen Epochen zu trennen, die Schulherkunft der Künstler zu kennen. Hierbei erheben sich, infolge der Ähnlichkeit der Leistungen von Meister und Schüler, aber Schwierigkeiten, aus deren Enge manchmal die Signatur hilft; erneute Hindernisse legen erst recht die unterschiedlichen Stilarten der Künstler in ihren verschiedenen Zeiten

[1]) Raccolta di alcuni opuscoli... di Fil. Baldinucci ed. Bonducci, Firenze 1765 pag. 3—24.

[2]) o. c. pag. 13: „Gli occhi, e non gli orecchi, debbon chiamarsi a consiglio per dar giudizio delle buone pitture..." und „Che importa a me il saper di certo per attestato di tutto il mondo, che una pittura sia stata fatta per mano di questo, o di quell' altro... Artefice".

in den Weg. Derart ist mit den bisher genannten Mitteln allein eine absolut zuverlässige Angabe über den Autor eines Bildes doch nicht möglich.
Daher bleibt für Baldinucci, über den günstigen Anschein der Qualität hinaus, der sicherste Weg zur Beglaubigung eines Gemäldes seine örtliche Immobilität in einer fürstlichen oder berühmten privaten Sammlung, oder die Tradition einer fortlaufenden Erwähnung durch die Schriftsteller[1]).
Erst wenn die genannten Sicherheiten nicht zur Hand sind, wendet sich Baldinucci den „maniere de'Pittori" als einer zweiten Distinction zu. Unter dem begrifflichen Inhalt des Wortes „maniera" ist die Art und Form des künstlerischen Gestaltens verstanden; diese hat erfahrungsgemäß bei den größten Künstlern eine bestimmte Einheitlichkeit und verleugnet sich nur in seltenen Fällen[2]). Um diese Behauptung mit der früheren Meinung über die Schwierigkeiten der „maniere" in Einklang zu bringen, macht Baldinucci eine reiche Anschauung der Werke und eine gutverarbeitete Eindrücklichkeit ihres Stiles zur Bedingung der Urteilsbefähigung. Die Beispiele, die er für Künstler, wie Tizian, Coreggio und Palma vecchio angibt, zeigen eine Berücksichtigung der technischen Natur der Gemälde, wie sie etwa in damaligen Ateliergesprächen sich ausgebildet haben mochte[3]). Die Tatsächlichkeiten,

[1]) Baldinucci, o. c. pag. 16: „andarono per le penne delli Scrittori".
[2]) Baldinucci, o. c. pag. 17. Vergl. die charakteristische Auslegung des Wortes „ammanierato" von dem schließlich gesagt wird: „ed è vizio questo tanto universale, che abbraccia ove più, ove meno, la maggior parte, o quasi tutti gli Artefici".
[3]) Baldinucci, o. c. pag. 17. Tiziano: „il color vergine, senza confondere l' uno con l' altro". Coreggio: „Posò le sue maravigliose tinte in modo, che senza conoscervisi lo stento,

die sich auf die Verschiedenheit des Colorites, der Typen, des Gewand- und Haarstiles beziehen, stellen dagegen die Beobachtungen eines Forschers dar und sind in ihrem Inhalt daher wesentlich äußerlicher. Denn welche Klarheit bedeutet es, wenn Baldinucci von Giovanni Bellini sagt, daß er Figuren unter Lebensgröße bevorzugte, die er, als guter Perspektiviker, geschickt auf den Bildgrund zu verteilen wußte, daß er stets Heiligenbilder malte (was zu dem nicht zutrifft) und sich durch den Fleiß der eigenhändigen Ausführung auszeichnete[1]).

All' diese Überlegung Baldinuccis führt nicht sehr tief, und es tritt hier noch deutlicher als in den Notizie de' Professori del Disegno hervor, wie sehr seine methodische Bemühung unter Zwiespältigkeit leidet. Im Grunde schwört er auf das Wissen der literarischen Autoritäten und mit ihrem Gewicht wiegt er das Für und Wider des Gegenstandes und verleiht ihm Beweiskraft. Zugleich aber tauchen die ersten Forderungen einer stilistischen Bewertung auf, die aus der Tradition der Literatur notwendig entstehen mußte; diese gründen die Hoffnung auf einen sachlichen Maßstab der Materie. Naturgemäß erreicht hier die Leistung Baldinuccis keine erstaunliche Höhe, da sie sich nicht, wie zur Zeit Vasaris, einem instinktiven Urteil überlassen konnte; sie dringt aber immerhin zu dem dictum durch, daß zur Ablehnung einer Attribution der evidente Mangel an Qualität ge-

le fece apparire con l'alito morbide, sfumate senza crudezza di dintorni, e con un tal rilievo, che per così dire arriva al naturale". U. a. m.

[1]) Baldinucci, o. c. pag. 18. Vergl. die dortigen, nicht sehr wertvollen Exemplifizierungen an Carpaccio, Cima da Conegliano und Giorgione.

nügt: „perchè il buono intanto dee stimarsi, in quanto egli è buono, e il bello in quanto egli è bello“[1]). Baldinucci hat nach einem allgemeinen Wertmaßstab Ausschau gehalten; für die Gegenseite ist es bezeichnend, wie eng sie von vorneherein das Problem faßt.

Carlo Cesare Malvasia stört an Vasaris Behauptung, daß mit Cimabue die Kunst allenthalben (in ogni luogo) wiederauflebte, die geschichtliche Unkorrektheit[2]). Vasari pries Cimabue, um den autochthonen Ursprung für Michelangelo zu gewinnen; den gleichen retrospektiven Respekt hegt Malvasia, auf Grund der zeitgenössischen Kunstblüte, für Bologna. So behauptet er, daß zur Zeit des Cimabue die Kunst, so gut wie anderwärts, auch in Bologna wiedererstand. Diese Meinung Malvasias erhält nicht den notwendigen Rückhalt durch die Citate von Schriftstellern, sondern sie wird handgreiflicher (colla semplice occulare ispezione) bewiesen[3]). Daher findet sich bei Malvasia kein Versuch einer stilistischen Abwägung; denn nur die geschichtliche Tatsächlichkeit (evidenza di fatto) soll wirken. Derart glaubt Malvasia, durch die zeitliche Anführung der Maler vom Jahre 1115 bis auf seine Tage, gegen das Vorurteil Vasaris genügend gewaffnet zu sein; dies chronologische Vertrauen geht soweit, daß er die Unterscheidung zwi-

[1]) Baldinucci, o. c. pag. 19.

[2]) Le Pitture di Bologna dell' Ascoso accademico gelato, Bologna 1686 pag. 1—7.

[3]) o. c. pag. 3. Malvasia erkennt und charakterisiert schon deutlich die geistige Abhängigkeit der von Baldinucci in der Apologia citierten Autoren vom Texte Vasaris. — Der Ausdruck „handgreiflich“ wurde mit Überlegung gewählt; Malvasia betrachtet das Auge nicht als sinnliches Organ, sondern als Medium einer historischen Gedankenarbeit.

schen Zeit und Qualität verwirft und ihr den Vorwurf macht, sie wolle die Schwierigkeit des Problemes umgehen. Denn ihre schlauen Schachzüge vermögen niemals die reale Existenz der bolognesischen Primitiven matt zu setzen, da diese bereits ein Jahrhundert vor dem Eingreifen, der „maestri greci" von Sta. Maria novella blühten und schafften.

Diesen Werken der bolognesischen Frühmeister braucht kein stilistisches Verdienst zugesprochen zu werden; sie zeichnet einfach der Vorzug der Zeit (priorità di tempo) aus. Mit dem Qualitätsanspruch hat man nur ein spitzfindiges Manöver getrieben (astutamente male inteso); denn mit welchen Arbeiten hätten der Anonymus p. f., die Meister Guido, Ventura und Orsone in Wettstreit treten sollen, in einer Epoche, der das Schaffen der „goffi Greci" als höchster Maßstab galt. Wie 100 Jahre später das Ansehen Cimabues und Giottos weit und breit unbestritten gegründet ist[1]), so steht der zeitliche Vorrang der Kunstübung für Bologna fest.

An dieser Stelle kommt Malvasia noch mit einem persönlichen Beweise heraus. Es war ihm aufgefallen, daß unter der großen Zahl der Städte, die sich der Kräfte Cimabues und Giottos bedient hatten, niemals Bologna genannt wird; so finden sich auch dorten keine Werke dieser Meister, wohl aber an deren Stelle eine lokale Produktion. Dies berechtigt Malvasia von neuem, eine eigene Abfolge von Meistern und Schülern, kurz eine eigene Kunstschule für Bologna anzunehmen, die, z. B. in Franco Bolognese, faßbar in

[1]) o. c. pag. 5. Malvasia ist in der Anerkennung für Giotto ohne jeden Rückhalt. Was dagegen Cimabue anlangt, so merkt man an der Art, wie er fallen gelassen wird, den Zweifel des Autors an der Bedeutung unseres Meisters.

Erscheinung trat; trotzdem dieser keinen solch' allgemeinen Ruhm wie Cimabue und Giotto erntete, läßt sich seine Existenz nicht verschweigen. Diese „Schule von Bologna" war so kräftig, sich einer Anleihe bei den berühmten Toskanern zu enthalten und erreichte ein eigenes Wachstum und eine eigene Blüte in berühmten Meistern.

Damit stehen wir zum letzten Male vor den methodischen Ausführungen jener anderen Partei, die Baldinucci und in ihm Vasari widerstrebte. Sie überantwortet sich der Truglosigkeit der Zahlen; um ihre Rechnung, die nur im Additionsergebnis stimmt, zu stützen, ruft sie die Speculation zu Hilfe. Dabei wird übersehen, daß die Posten der Rechnung lebendige Produkte des menschlichen Geistes waren. So kündigt sich hier eine triviale Genauigkeit an und reißt den Schein der Wahrheit an sich.

Stärker als diese zähe Gewissenhaftigkeit wiegt der Glaube der Anderen an den Wert von Qualität und Stil.

* * *

Im Ganzen gesehen: wie verhältnismäßig anspruchslos und langsam gehen diese Entwicklungen der Menschen vor sich. Um das Jahr 1700 wußte man zwar mehr über Kunstgeschichte, als dies ehedem, da Vasari schrieb, der Fall war — gehören doch fast alle Entdeckungen neuer Künstlerpersönlichkeiten dem XVII. Jahrhundert an; aber damit entstand noch nicht zugleich eine klare Abwägung der Kenntnisse gegeneinander, die mit einem sachlichen Maßstab hätte bewerkstelligt werden können.

Nach dieser Richtung steht unsere Forderung an das XVIII. Jahrhundert.

ANLAGE

Filippo Baldinucci, Notizie di Cimabue

Der Text wurde nach der Editio Giuseppe Piacenza, Torino 1768 pag. 16—21, gegeben; auf der gegenüberstehenden Seite ist eine Herleitung und Erläuterung versucht worden.

Satz: 1 pag. 16 Erano dunque gli anni di nostra salute al numero pervenuti di mille dugento quaranta, quando nella città di Firenze, madre, e nutrice di tutte l'arti, e scienze più riguardevoli, nacque d'assai nobile stirpe il famoso Giovanni de' Cimabuoi, detto poi comunemente Cimabue. Questi in età cresciuto fu dal padre applicato agli studj di grammatica sotto la disciplina di ben esperto maestro, qualunque o religioso, o secolare egli si fosse, che nel convento di santa Maria novella de' frati predicatori l'insegnava.

Satz: 2 Ma prima di fare ad altra cosa passaggio, è da sapersi in questo luogo, come ritrovandosi in Bologna il patriarca san Domenico, dodici de' suoi frati mandò a' Fiorentini sotto la cura del beato Giovanni da Salerno, a' quali essi diedero per abitazione il luogo di Ripoli fuori di Firenze.

Satz: 3 Dopo alcun tempo portatisi dentro la città, stettero in quello di san Pancrazio, finchè venuto a Firenze lo stesso san Domenico, esso luogo in quello di san Paolo loro mutò, e quivi si trattennero facendo gran frutto, finchè dal legato di Onorio III. sommo pontefice, a' 31 ottobre 1221 della chiesa di santa Maria novella, e de'beni a quella annessi fu dato loro il possesso.

Satz: 4 Era allora essa chiesa alquanto piccola, e se vogliamo credere alla cronica, risguardando verso occidente dalla parte, che si dice la piazza vecchia, aveva il suo principal ingresso in quel luogo appunto, dove oggi si vede il sepolcro di bronzo di maestro Lionardo Dati, cioè nel mezzo della larghezza della navata maggiore, ove il prospetto, e faccia di essa chiesa sorgea, e fra questa, e la porta, che a' tempi nostri in essa piazza vecchia risponde, frapponevasi un grande spazio, qualunque o cimitero, o prato, o cortile egli si fosse; per lo quale mediante un certo vestibulo alla medesima antica chiesa si perveniva.

Satz: 5 Era angusta altresì l' abitazione, senza chiostri, o alcun' altro di quei requisiti, che ad un comodo servigio del divin culto, e delle

Vasari-Frey, vol. I. pag. 389: „Quando... nacque nella città di Fiorenza l'anno MCCXL... Giovanni, cognominato Cimabue, della nobil famiglia in que tempi de Cimabui". Die Anlehnung Baldinuccis ist klar; wichtig für seine persönliche Auffassung ist die Wendung „d'assai nobile stirpe" und die Benennung des Malers „Giovanni de' Cimabuoi"; letztere geht aus der Formulierung von Vasari II hervor, das „cognominato" aber, das sich bei Vasari gehalten hatte, ist hier ganz vergessen; die Adelsherkunft, die für Cimabue gefordert wird, soll später ihre Erledigung finden. Satz: 1

Vasari-Frey, pag. 390: „Costui crescendo, per esser giudicato dal padre... di bello e acuto ingegno, fu mandato, accio si esercitasse nelle lettere, in Santa Maria Nouella à un maestro, suo parente, che allora insegnaua grammatica a' nouizij di quel conuento".

Vasari, ed. Milanesi vol. I. pag. 350, Vita di Gaddo Gaddi: „Dico dunque, che essendo il Beato Domenico in Bologna, ed essendogli conceduto il luogo di Ripoli fuor di Firenze, egli vi mandò, sotto la cura del Beato Giovanni da Salerno, dodici frati: Satz: 2

Vasari-Milanesi, l. c. pag. 350/351: „i quali, non molti anni dopo, vennero in Fiorenza nella chiesa e luogo di San Pancrazio, e lì stavano; quando venuto esso Domenico in Fiorenza, n'uscirono, e, come piacque a lui, andarono a stare nella chiesa di San Paulo. Poi essendo conceduto dal detto Beato Giovanni il luogo di Santa Maria Novella, con tutti i suoi beni, dal legato del papa e dal vescovo della città; furono messi in possesso, e cominciarono ad abitare il detto luogo il dì ultimo d'ottobre 1221". Satz: 3

Vasari-Milanesi, l. c. pag. 351: „E perchè la detta chiesa era assai piccola, e risguardando verso occidente aveva l'entrata dalla piazza vecchia..." — Sonst bilden den Inhalt des Satzes eigene zeitgenössische Beobachtungen Baldinuccis. Die ganzen seit Satz 2 behandelten Dinge über Sta. Maria novella hat er von Vasari, und dieser aus einer alten Chronik von Sta. M. n.; vergleiche Kallab, Vasaristudien pag. 331—334. Satz: 4

Vasari-Milanesi, l. c. pag. 351: „cominciarono i Frati... a pensare d'accrescer la detta chiesa e convento. ... cominciarono la Satz: 5

persone degli operarj di quella religione abbisognavano; e in tale
pag. 17 stato si mantenne, finchè poi del 1279 nel giorno dedicato all' evangelista san Luca, con disegno di fra Sisto, e fra Ristoro Fiorentini, conversi di quell'ordine, fu per mano del cardinal Latino Domenicano, in tempo del pontificato di Niccolò III., posta la prima pietra della gran fabbrica che far si doveva per accrescimento di essa fino a quel segno, ch'oggi si vede.

Satz: 6 Dovevansi fare alcune pitture nell' antica chiesa per entro la cappella, che stata di diverse famiglie, poi fu, ed è della nobil famiglia de'Gondi, detti del Palazzo, la qual cappella nell' accrescimento predetto fu lasciata in piedi, e dedicatovi l' altare a san Luca.

Satz. 7 Quelli, che dovevano operare, erano alcuni maestri Greci, per tal effetto a Firenze chiamati; e già s'erano essi posti a tal lavoro, quando il nostro Giovanni, che da natura era a quell' arte forte inclinato, divertendo da quegli studj, a' quali il padre obbligato l'avea, sempre con que' maestri trattenendosi, non poteva saziarsi di vedergli dipingere; e frattanto non frammetteva tempo, nel quale egli alcuna cosa in disegno a loro imitazione non operasse.

Satz: 8 Di ciò avvedutosi il padre pur troppo, e conosciuta la costanza del figliuolo in non volere altro fare, fu necessitato sottrarlo allo studio delle lettere, e a quello del disegno, sotto la scorta di que' maestri, in tutto, e per tutto dedicarlo.

Satz: 9 Avanzavasi a gran passi il giovane negli studj dell'arte, in cui fece tanto profitto, che in breve tempo quella goffa maniera greca in modo migliorò, che si può sicuramente, e col consenso di tutti i più pratici di quell' antichità, e dell' arte della pittura, affermare, ch'ella per le mani di quest' uomo già cominciasse a dare apertissimi segni di dover ben presto risorgere a nuova vita; il che poi ebbe suo effetto per gli studj del famosissimo Giotto suo discepolo.

fabbrica della nuova chiesa il dì di San Luca nel 1278, mettendo solennemente la prima pietra de' fondamenti il cardinale Latino degli Orsini, legato di papa Niccola III... Furono architettori di detta chiesa Fra Giovanni fiorentino e Fra Ristoro da Campi, conversi nel medesimo Ordine."

Baldinucci-Piacenza vol. I pag. 17 Anmerkung 1: „Quod quia die sacro illi evangelistae dicata effectum est, primum ei altare dicatum esse voluit. Fuit autem illud id, quod in eo primum erat sacello, quod nunc a choro egressis, & ad fratum coemiterium proficiscentibus ad dexteram primum occurit; quod post multos mutatos dominos, ad Gondiorum, quos de palatio dicunt, devenit familiam". Aus der Chronik des Fr. Modesto Bigliotti Domenicano, die als Manuscript auf der Bibliothek von Sta. Maria novella in Florenz ruht; vergl. Vasari-della Valle, vol. I pag. 305, wo die gleiche Chronik citiert wird. Baldinucci macht nicht, wie Vasari, den Fehler zu übersehen, daß die Capelle nicht immer der Familie Gondi gehörte. Satz: 6

Vasari-Frey, pag. 390: „essendo chiamati in Firenze... alcuni pittori di Grecia"; ferner l. c.: „come quello, che a cio si sentiua tirato dalla natura (il dipingere)." Satz: 7

a. a. O. pag. 391: „staua tutto il giorno a vedere lauorare que' maestri" und: „di continuo esercitandosi... passò di gran lunga sì nel disegno..."; pag. 392: „Et perche, se bene imitò que' Greci..."; beide Satzteile werden bei Baldinucci zu einem neuen Gebilde zusammengefügt.

Vasari-Frey, pag. 391: „di maniera che giudicato dal padre... in modo atto alla pittura... fu da detto suo padre acconcio con esso loro". Satz: 8

Vasari-Frey, pag. 398 in der ed. von 1550: „et tanto sotto di lui migliorò la pittura". — Der Text von Vasari I war Baldinucci bekannt, cf. Apologia ed. Piacenza pag. 35. Satz: 9

Vasari-Frey, pag. 392, Vita von 1568: „aggiunse molta perfezione all'arte, leuandole gran parte della maniera loro goffa....". Die folgende Äußerung Baldinuccis findet sich vorgebildet im Anfangssatz der Schlußbemerkung der Vasari Vita von 1550, ed Frey pag. 401: „Cimabue dunche fra tante tenebre fu prima luce della pittura". — Die Abschätzung Giotto gegenüber ist gleichfalls eine von Vasari sich herleitende Befruchtung, vergl. ed.

Satz: 10 Molte furon l'opere di Cimabue fatte in Firenze, e fra queste la gran tavola di Maria vergine nostra signora, con angeli attorno, che tuttavia oggi si vede nella cappella de'Rucellai nella medesima chiesa di santa Maria novella.

Satz: 11 Attesta il Vasari degnissimo scrittore delle vite de'pittori, aver letto in alcuni ricordi di pittori antichi, che per non essersi in que' tempi veduta opera di maggior grandezza, e bellezza, fosse con gran festa a suon di trombe, e con solennissima processione portata dalla casa alla chiesa; anzi che nel tempo, che Cimabue in un luogo allora fuor delle mura di Firenze vicino a porta san Piero la dipigneva, passando per detta città il re Carlo il vecchio
pag. 18 d'Angiò, i Fiorentini in tal luogo il condussero, e feciongli vedere tale immagine, non ancora da alcuno stata veduta.

Satz: 12 Afferma ancor egli, che tale fosse il concorso, e così grande la festa, che di ciò fece il devoto popolo, che fino da quel tempo ricevette quel luogo, che oggi è compreso dentro alle mura della città, il nome, che fino al presente conserva, di Borgallegri; e ciò seguì nel tempo, che il nominato Carlo d' Angiò, fratello di san Luigi, venne in Toscana per favorire il partito de' Guelfi contro i Ghibellini, dopo d' essere stato da papa Clemente IV. incoronato re di Sicilia, e di Gerusalemme, e dopo d' aver vinto Manfredi a Benevento.

Satz: 13 Dipinse inoltre Cimabue l'immagine del patriarca san Francesco, ch' oggi avanti l' altare della cappella del santo nella chiesa di santa Croce si riverisce, ed è fama, che molto al vivo il facesse, mercè l' averlo colorito a relazione d' alcuni frati antichi di quel convento, i quali col santo medesimo avean domesticamente trattato.

Satz: 14 Opera del suo pennello fu un Crocifisso grande in tavola, un' immagine di Maria vergine, ed altre pitture nella medesima chiesa.

Frey pag. 402: „percioche se bene fu Cimabue quasi prima cagione della rinouazione dell'arte della pittura, Giotto non dimeno, suo creato ... aperse la porta della verità ...".

Compiliert nach Vasari ed. Frey pag. 396 ab Z. 15. Satz: 10

Hier wird Vasari als Gewährsmann genannt und erhält das charakteristische Beiwort „degnissimo scrittore". Sonst vergl. Vasari-Frey, pag. 397: „Onde fu questa opera di tanta marauiglia ne' popoli di quell' età, per non si esser veduto insino allora meglio, che da casa di Cimabue fu con molta festa et con le trombe alla chiesa portata con solennissima processione ... Dicesi, et in certi ricordi di vecchi pittori si legge, che mentre Cimabue la detta tauola dipigneua in certi orti appresso porta San Piero, che passò il re Carlo il vecchio d'Angiò per Firenze; ... e lo condussero a vedere la tauola di Cimabue; e che per non essere ancora stata veduta da nessuno ..."; dieser bei Vasari selbständige Satz, ist bei Baldinucci einfach als Nebensatz angefügt; sonst aber sein Excerpt beinahe wörtlich. Satz: 11

Baldinucci setzt zusammen, Vasari-Frey, pag. 397: „vi concorsero tutti gl'huomini et tutte le donne di Firenze con grandissima festa" und „Laonde per l'allegrezza, che n'hebbero i vicini, chiamarono quel luogo Borgo Allegri, il quale col tempo messo fra le mura della città, ha poi sempre ritenuto il medesimo nome". Das Geschichtliche ist von Félibien hergenommen, Les Entretiens etc. 1666 pag. 97: „C'estoit en ce temps-là que Charles d'Anjou Frere de S. Louis, aprés avoir esté couronné Roy de Sicile & de Jerusalem par le Pape Clement IV. & avoir défait Manfroy à Benevent, alla en Toscane où il favorisoit le parti des Guelfes contre les Gibelins". Satz: 12

Die Kenntnis des Bildes ruht auf Vasari-Frey, pag. 392; die dortige Charakteristik „e lo ritrasse, il che fu cosa nuoua in que' tempi, di naturale, come seppe il meglio", wird von Baldinucci historisch corrigiert, da er sich klar darüber ist, daß Cimabue den Hl. Franz nicht persönlich gekannt haben konnte. Die Angabe des Standortes zeigt Baldinuccis persönliche Umschau. Satz: 13

Vasari-Frey, pag. 392 u. 393, führt den Crucifixus erst nach der Madonna und durch starke Texteinschiebungen von ihr getrennt auf; Baldinucci vereinfacht, indem er zusammenlegt. Satz: 14

Satz: 15 Ancora dipinse per li monaci Vallombrosani una gran tavola, dove rappresentò Maria vergine sedente in maestoso trono col figliuolo in braccio, e molti angeli attorno, in campo d' oro, e in atto d' adorazione, che fu collocata sopra l'altar maggiore della lor chiesa di santa Trinita, ed oggi si vede nella sala dell'infermeria di quel monasterio.

Satz: 16 Nè volle la città di Pisa restarsi senza molte opere di sua mano; parte delle quali, o perchè furon lacerate dal tempo, o demolite per cagion di nuove fabbriche, oggi più non si vedono.

Satz: 17 Non ostante ciò, che dica un moderno autor franzese, si videro in questa città di mano di Cimabue le prime figure con alcune parole scritte, quasi che lor escan di bocca, con le risposte, che loro danno altre figure; invenzione, che fu altrettanto accettata in quel secolo, quanto poi da'maestri migliori detestata, e fuggita.

Satz: 18 Avanti a tutte queste cose, circa l' anno 1260 era egli stato chiamato in Ascesi, dove pure aveva fatto molte opere, cioè nella chiesa di sotto di san Francesco aveva dipinto in compagnìa di alcuni maestri Greci parte delle volte, e nelle facciate la vita di Cristo, e quella di san Francesco, nelle quali aveva talmente migliorato la maniera, che d' allora in poi fu di gran lunga su-

pag. 19 periore a se stesso.

Vasari-Frey, pag. 393: „Hauendo poi preso a fare per i monaci di Vall'Ombrosa nella badia di Santa Trinita di Fiorenza una gran tauola... d'una Nostra Donna, che fece col Figliuolo in braccio e con molti angeli intorno, che l'adorauano, in campo d'oro... fu posta... in sull'altar maggiore di detta chiesa". Trotz der völligen Abhängigkeit von Vasari, zeigen die Worte „sedente in maestoso trono" und die Angabe des derzeitigen Standortes, daß Baldinucci sich persönlich umgesehen hat. Satz: 15

Gegenüber Vasaris reichem Pisaner Oeuvre, erwähnt Baldinucci kein Bild des Cimabue; und doch klingt die zweite Hälfte seines Satzes wie das Resultat eines eigenen Aufenthaltes in Pisa. Satz: 16

Die fast umständlich klingende Notiz beruht auf Vasari-Frey, pag. 397: „In San Francesco di Pisa... è di mano di Cimabue... una tauolina a tempera; nella quale è un Christo in croce con alcuni angeli a torno, i quali piangendo, pigliano con le mani certe parole, che sono scritte intorno alla testa di Christo, e le mandano all' orecchie d'una Nostra Donna...". — Der „moderno autor franzese" ist Félibien, der in seinen Entretiens vol. I. pag. 108 sagt: „mais celluy-cy (Buffalmacco)... se souvenant d'avoir veû des figures peintes par Cimabué, de la bouche desquelles sortoient des rouleaux où il y avoit des paroles écrites". Pag. 109: „Cette nouvelle maniere d'exprimer les choses parut si belle à Bruno, & aus Peintres ignorans de ce temps-là, qu'ils s'en servirent ensuite dans la pluspart de leurs ouvrages; & cela merite assez d'estre remarqué, qu'une chose que Buffalmacco fit alors par raillerie, a esté la cause de ce que beaucoup de Peintres d'ailleurs assez intelligens, les ont imitez dans une expression aussi ridicule comme est celle-là". Satz: 17

Das „avanti" geht auf Vasaris Oeuvreanordnung zurück; dieser hatte folgende Abfolge: Sta. Croce, Madonna-S. Francesco, Sta. Trinità, Madonna, Sta. Croce, Crucifixus, Pisa, Werke, aber ohne die Kreuzigung mit den Schriftrollen, Assisi, Arbeiten, Sta. Maria novella, Madonna, Pisa, Kreuzigung mit den Schriftrollen. Baldinucci dagegen: Sta. Maria novella, Madonna, Sta. Croce, S. Francesco-Crucifixus-Madonna, Sta. Trinità, Madonna, Pisa, Werke, Assisi, Arbeiten. Satz: 18

Der Gesamttext ruht auf Vasari, ed. Frey pag. 394. — Die Datierung hat Baldinucci von seiner Decennale-Einteilung sich zurechtgemacht; 1260 ist der Termin an dem der I. Decennale an-

Satz: 19 E bene il dimostrò nelle soprannotate pitture; anzi in quelle stesse, ch'ei fece poco dipoi nella medesima chiesa, che per brevità si lasciano.

Satz: 20 Aveva fino da gran tempo avanti, e molto più in quei medesimi tempi, la venuta in Italia de'pittori Greci fatto sì, che altri pure inclinati a quell'arte ad essa attendessero.

Satz: 21 Fra questi ebbe la città d' Arezzo un tale Margaritone, che fu anche scultore, e architetto.

Satz: 22 Similmente la città di Roma, Venezia, Siena, e Bologna, anzi, per quanto pur io medesimo ho veduto, non dubito punto di affermare, che quasi ogni città nutrisse i suoi pittori; ma però senza che mai si scorgesse in quegli alcun miglioramento dal goffo modo, che i Greci tenevano; ed è certa cosa, che e' non vi fecero allievi, che punto valessero, onde a gran ragione l' antica, e la moderna età solo a Cimabue, che tanto l'arte migliorò, comunicondola anche ad altri, che poi eccellentemente la professarono, ha data la prima lode.

Satz: 23 Merita contuttociò il nominato Margaritone qualche memoria fra gli uomini, non solo per essersi affaticato in tutto ciò, che a ciascheduna di queste bell' arti appartiene, ed avere in esse moltissimo operato, benchè all' antico barbaro modo, ma per esser egli stato il primo, che cominciasse a rapportar sopra le tavole alcune tele, quelle dipoi ingessando per dipignervi sopra; costume seguitato dopo di lui da'migliori maestri antichi, per assicurar le lor pitture dall' aprirsi col tempo, e fendersi delle tavole.

Satz: 24 Fece lo stesso Margaritone con suo modello l' anno 1270 il palazzo de' governatori nella città d' Ancona, e nella parte più alta di otto finestre della facciata di esso intagliò otto storie di mezzo rilievo del vecchio Testamento.

hebt; da Cimabue in Assisi noch mit den maestri Greci arbeitet, sind die dortigen Gemälde seine frühesten Werke. So kommt der Autor zu seiner Datierung.

Passus eigener Provenienz, der die Wiederholung der compliziert verteilten Werke in der Oberkirche vermeidet und etwas oberflächlich wirkt. Satz: 19

Dieser Satz bildet bei Baldinucci die Überleitung zur Einschiebung der Margaritonevita; er bezieht seinen Inhalt von Vasari, Proemio delle Vite, ed. Frey, pag. 213: „Questi artefici (di Grecia) .... furono condotti in Italia ...; et cosi le (il musaico, la scultura e la pittura) insegnarono agl'Italiani goffe et rozzamente. I quali Italiani poi se ne seruirono ... insino à un certo tempo". Des anderen ist aber auch hier schon der Einleitungssatz von Vasaris Margaritonevita, ed. della Valle vol. I. pag. 311, benutzt. Satz: 20

Für die Kenntnis der vielseitigen Tätigkeit Margaritones wurde wohl Vasaris Vitenüberschrift benutzt „Margaritone, Pittore, Scultore ed Architetto Aretino". Satz: 21

Dieser wichtige Satz bezieht sich auf die Meinung derjenigen Schriftsteller des XVII. Jahrhundrts, die das Gegenspiel zu Vasari bildeten; die Reihenfolge der Städte entspricht den Autoren: Mancini und Baglione für Rom, Ridolfi für Venedig, abermals Mancini für Siena und Malvasia für Bologna. Der gebrauchte Wortlaut mahnt fast an Malvasias „in ogni Città, dico io, ripigliossi facilmente il dipingere etc. ...". — Weiteres Material lieferte Vasari ed. Frey, Vita von 1550 pag. 398: „e tanto sotto di lui migliorò la pittura", oder Proemio delle Vite, ed. Frey pag. 217: „Cimabue, il quale si come dette principio al nuouo modo di disegnare e di dipignere ...". Satz: 22

Die ganze Schilderung ist aus Fetzen der Margaritonevita Vasaris geflickt; ich verweise für Margaritones Einordnung in das Urteil auf unser Kapitel II pag. 70 Anmerkung 1; für die technische Erfindung des Margaritone vergl. Vasari, ed. della Valle vol. I. pag. 316—317. Satz: 23

Vergl. für die Abhängigkeit den Wortlaut von Vasari, ed. della Valle, vol. I. pag. 318: „non tacerò già, che egli ... etc." ab Zeile 9. Satz: 24

Satz: 25 Fu similmente fatta con suo disegno la chiesa di san Ciriaco, e altr' opere fece di scultura, e architettura della vecchia maniera, che per brevità si tralasciano.

Satz: 26 Ma tornando ora a Cimabue, avrei io avuto gran piacere, che mi fosse riuscito il dare alcuna notizia più particolare dello stato, e persona di lui; ma col fuggire di quattro secoli sonosi anche dileguate assai delle desiderate memorie; onde a me piace ora il portare in questo luogo quel poco, che si trova in antiche scitture, che quantunque non abbia un appicco immediato, e per conseguenza indubitato con Cimabue, ha però in se tali circostanze e di nome, e di luoghi, e di tempi, che a me pare non potersi affermare senza temerità, che a lui non appartenga.

Satz: 27 pag. 20 Dico dunque, che siccome egli sortì ne' suoi per altro infelici tempi di aver fama del primo pittore del mondo, così fu egli per ciò sì riputato, e gli furon date a fare tant' opere, e sì magnifiche, ch' egli divenne ricco; e ciò mostra assai chiaro l'essere stati aggravati quelli di sua famiglia, ne' quali io stimo, che pervenissero le sue facoltà, delle più grosse prestanze, che allora fossero solite ricercarsi nella città di Firenze ne' maggiori bisogni da qual si fosse benestante, e ricco.

Satz: 28 Ben è vero, che poi a cagion dell'essere stato diminuito il patrimonio, esse prestanze si ridussero a poco, finchè, per quanto s' è potuto sino ad ora riconoscere, non si faceva più menzione di tal famiglia; o perchè ella rimanesse estinta, o perchè ella avesse abbandonato la città.

Satz: 29 Trovasi dunque nella prestanza del quartiere san Giovanni dell' anno 1369 in camera fiscale, nel gonfalone delle chiavi, via Borgallegri a c. 55, che' è appunto il luogo, dove sappiamo, che operò, e forse ebbe per alcun tempo sua abitazione il nostro artefice, Dominicus Lapi Gualterii Cimabue flor. 22. 4. 5, e nella prestanza del 1390 quartiere san Giovanni, via di Borgallegri a c. 85, Gualtieri di Domenico Gualtieri flor. 6. 1. 8, e in quella del 1397 san Giovanni, via di Borgallegri a c. 29. Gualtieri di Domenico Gualtieri sol. 19. 10, e in quella del 1426 san Giovanni a c. 35 Gualtieri di Domenico Gualtieri, gonfalone chiave flor. 2. 11.

Satz: 30 Ma per non esser tedioso al lettore in raccontar ad un per uno gli uomini di questa casa, che in Firenze passò per la maggiore, e anche per dar luogo ad altri di poter rintracciarne la serie continuata fino a' nostri tempi, se pur ella vi si sia condotta, il che sin quì a me non è riuscito fare, mostrerò in fine delle presenti notizie un piccol albero delle ritrovate fino a quest' ora.

Vergl. Vasari, l. c. ab Zeile 24. — Die Schlußwendung eine von Baldinucci schon bei Assisi gebrauchte Formel. Satz: 25

Mit diesem Satz wird der Übergang zur eigenen Bemühung um Cimabue gefunden und von vorneherein erklärt, daß es unmöglich war etwas Wesentlich Neues über den Künstler zu sagen. Unter den „antiche scritture" sind die Quellen gemeint, die Baldinucci selbst im Folgenden anführt. Übrigens wird der direkte Zusammenhang (appicco immediato) der kommenden Tatsachen mit Cimabue doch auch hier schon leise bezweifelt. Satz: 26

Vergl. Vasari-Frey, Vita von 1550 pag. 390: „aquistò a se stesso nome et utile certo grandissimo". Hier liegt die Anregung Baldinuccis, die, mit seinen eigenen Funden in den Steuerlisten combiniert, den Inhalt des Satzes erklärt. Satz: 27

Zu seinen Studien mag Baldinucci angeregt worden sein durch die Worte des anonymen Dantecommentares „et ancora sono vivi suoi discendenti"; vergl. Vasari-Frey, pag. 413—414. — Die novellistische Formulierung des Satzinhaltes beruht auf der Einschau in die Steuerlisten. Satz: 28

Geleitet von der Vasarischen Novelle von Borgo Allegri, schlägt Baldinucci die Abgabenlisten durch und findet eine Familie Gualtieri, aus der ein einziges Mitglied den Namen „Cimabue" zufällig trug; diese Familie taucht erst 1369 auf, und keines ihrer anderen Mitglieder führt mehr den Beinamen Cimabue; vergl. Vasari-Frey, pag. 413 § 7. Satz: 29

Eigener Satz des Baldinucci, der auf den am Ende der Vita angefügten Stammbaum verweist; seine Quellen gibt Baldinucci stets selbst an Ort und Stelle an. Die Art, wie dieser Stammbaum compiliert wurde, hat schon etwas Belustigendes, namentlich wenn man von Anfang an liest „Cimabuoi detti anche Gualtieri", während es richtig heißen müßte „Gualtieri detti anche Cimabuoi". Satz: 30

Satz: 31 Finalmente ebbe Cimabue, oltre al famosissimo Giotto, molti discepoli, che divennero buoni pittori, scultori, ed architetti, come nelle note di ciascheduno si dirà; da' quali poi, siccome noi in questa nostra operetta c' ingegneremo di mostrare, queste bell' arti da maestro a discepolo trapassando, ed al sommo di lor perfezione a poco a poco ascendendo, sonosi dilatate per tutto il mondo.

Satz: 32 Pervenuto finalmente Cimabue al sessantesimo anno di sua età gloriosamente menata, passò da questa all' altra vita l' anno 1300, e nella chiesa di santa Maria del Fiore di Firenze sua patria fu onorevolmente sepolto col seguente epitafio:

Credidit ut Cimabos
picturae castra tenere,
Sic tenuit.
Verum nunc tenet astra poli.

Satz: 33 pag. 21 Ne' sepoltuarj di Francesco Segaloni, e di Stefano Rosselli vien fatta menzione d' una sepoltura, ch' ebbono gli uomini di questa casa, e che tuttavia si riconosce nel cimiterio vecchio di santa Croce verso tramontana, dove a num. 95 apparisce un' arma con una branca di Leone, e sopra un rastrello con quattro gigli, e dice cosi: S. Io. Lombardi; e poi nota: Dominici Lapi Gualterii, & filiorum.

Dieser Inconsequenz gehört auch die Tatsache an, daß der älteste Cimabue zwei Söhne hat, von denen der eine Gualtieri und der andere Giovanni Cimabue heißt!

Als Vorlage diente Vasari-Frey, pag. 398: „Lasciò molti discepoli etc.“, und pag. 402; namentlich an letzter Stelle ist bereits Baldinuccis Anschauung von dem Ursprung und der Ausbreitung der italienischen Malerei vorgebildet. Satz: 31

Vergl. Vasari-Frey vol. I. pag. 398: „Ma finalmente essendo viuuto sessanta anni, passò all'altra vita l' anno mille trecento“. Ferner l. c. pag. 399: „Fu sotterrato Cimabue in Santa Maria del Fiore con questo epitaffio: Credidit etc.“ Satz: 32

Die Quelle aus der Baldinucci sein Wissen schöpft wird von ihm selbst angeführt. Natürlich leidet auch diese Compilation an demselben Fehler, der gelegentlich des Stammbaumes aufgedeckt wurde, d. h. sie hat nur Giltigkeit für Gualtieri, aber nicht für Cimabue. Da Baldinucci diesen Unterschied verwischte, ist Satz 33 zugleich die Begründungsstelle der adligen Herkunft des Malers Cimabue; vergl. Satz 1. Übrigens bezieht Frey in seinem Vasaricommentar, pag. 413 § 7, die Kenntnis des Wappens der Gualtieri aus der nebenstehenden Erwähnung bei Baldinucci. Satz: 33

VIERTES KAPITEL

Stilistik und Historie

Der Gegensatz der Meinungen, der geschaffen war, hatte die Kunsthistoriographie in der Cimabuefrage nicht klarsichtiger gemacht. Zwei Gruppen von Schriftstellern verkörpern am Ende des XVII. Jahrhunderts den beweglichen Geist Italiens: die Akademiker und die Sezessionisten.

Unter den Akademikern sind diejenigen gemeint, die den überlieferten Inhalt Vasaris leichthin annehmen, wie es seine Manieristen taten, oder aus ihm, wie Baldinucci, eine neue Form entwickelten; sie verhalten sich zu Vasari, wie etwa Domenichino zu Raffael steht.

Die Sezessionisten bedeuten die gesamte Äußerung außerflorentinischer Herkunft, die in ihrem Protest gegen die Figur des Cimabue eine neue Darstellung der italienischen Malerei versucht; inwieweit sie dabei zu einer Verkennung der hohen Werte Vasaris gerät, darf füglich außer Acht bleiben.

Dieser zwiespältige Reichtum bildet die Tradition, an der die Bemühung des XVIII. Jahrhunderts anknüpft.

Im vorhergehenden Jahrhundert war die Controverse lediglich aufgeworfen worden, die Arbeit der Geister aber zu keiner endgiltigen Entscheidung, sei es für Vasari, sei es für das Gegenspiel gekommen. Der Streit um Cimabue zwang zur Stellungnahme; daher besteht das Ziel des XVIII. Jahrhunderts im Sieg der einen, oder in der Unterdrückung der anderen Richtung. So plump allerdings, wie diese Formulierung die Dinge faßt, haben sie sich nicht vollzogen; denn selbst ein Autor, der das Eine gewollt hätte, kam doch nur schwer um das Andere herum, und sei es nur polemisch abwehrend, das heißt aber, negativ zustimmend. Für den beruhigteren Willen des XVIII. Jahrhun-

derts ist es bezeichnend, daß es abermals Vasari ist, an dessen ewigem Werk die Anknüpfung gesucht wird, daß es abermals Cimabue ist, um dessen Person sich das Suchen nach Wahrheit sammelt[1]). So entstehen die beiden Neuausgaben der Vasarischen Vite: die Römische vom Jahre 1759, die der Florentiner Giovanni Bottari unternimmt, und die Sienesische vom Jahre 1791, um die sich Guglielmo della Valle verdient macht[2]).

Den beiden Arbeiten gemeinsam ist der Anlaß ihres Erscheinens; die Resultate der im XVII. Jahrhundert allerorten einsetzenden Lokalforschung drängten dazu, die Quelle Vasari dem Stand des neugewonnenen Wissens anzupassen. Mit diesem Bestreben ist ein prinzipieller Gegensatz zwischen der Forschung des XVIII. Jahrhunderts und der des XVII. angedeutet. Dem XVII. Jahrhundert, soweit es außerflorentinische Arbeit leistete, war der große Aretiner der Gegner; an dieser Überzeugung befruchtete sich geradezu das tätige Schriftstellertum des Gegenspieles. Das XVIII. Jahrhundert, von welcher Abkunft

[1]) Schon Cinelli sagt im Anonimo d'Utopia: „Se il Vasari è degnissimo scrittore per che ardisce (nämlich Baldinucci) correggerlo? — forse per mostrarsegli superiore?

[2]) Sieht man von den minderwertigen Neudrucken der Vite Vasaris ab, wie sie im Jahre 1647 bei Dozza und im Jahre 1663 bei Manolessi, beidesmal in Bologna, erschienen, so ist die Bottarische Ausgabe, seit der II. Auflage der Vite im Jahre 1568, die Vasari selbst besorgte, die erste abermalige gründliche Neuedierung dieses Textes zu nennen; so lange Zeit also brauchte es, die durch das Gegenspiel erzeugten Widerstände zu überwinden.
Zwischen diese römische Ausgabe und die Monumentalpublikation von della Valle schieben sich im Jahre 1767 die Livorneser Editio Coltellini und im Jahre 1771 die Florentiner Editio Stecchi; diesen kommt — für unsere Zwecke— keine den Inhalt der führenden Editionen bereichernde Bedeutung zu.

auch seine Forscher sein mögen, anerkennt das Bedingte an Vasaris Leistung und sucht diese zu ergänzen.

Verschieden bei Bottari und della Valle ist nur der Grad der Begabung, der Umfang der Kenntnisse und der schriftstellerischen Einbildungskraft. Ihre Meinung findet sich sowohl in einer Prefazione, als in einem der Vita di Cimabue beigefügten Commentar. Diese hat die Aufgabe, den eigenen Standpunkt gegenüber dem Wissen und den Ansichten Vasaris festzuhalten und, wenn nötig, zu verteidigen; jener bringt teils Angaben über den seit den Tagen Vasaris stattgehabten Ortswechsel von Bildern, teils Bereicherungen des Oeuvres aus den Schriften der literarischen Vorgänger und schließlich noch vereinzelte zustimmende oder ablehnende Anmerkungen zur Haltung des klassischen Textes.

Tradition und Fortschritt

Das Jahr 1700 ist keine absolute Grenzscheide der Anschauungen und Betrachtungsweisen; es existieren Übergänge aus der Art des Sehens des XVII. Jahrhunderts, zu der Art, die das XVIII. zu erwerben strebte. Die folgenden Ausführungen über Msgr. Giovanni Bottari zeigen diese Continuität der geistigen Dinge.

Nachdem Bottari im größeren Teil seiner Prefazione über die maßgebenden Grundsätze seiner eigenen Arbeit und die von ihm benutzte Literatur etwas weitschweifig gesprochen hat[1]), geht er zum Schluß (pag. XVII) auf die Angriffe nichttoscanischer Schriftsteller gegen Vasari ein. Der Vorwurf der Florentiner Parteilichkeit Vasaris findet bei Bottari mit der Motivierung der Vaterlandsliebe die

[1]) Bottari ist nicht ganz genau in seinen Angaben, eine Eigenschaft, die für ihn im Gesamten charakteristisch ist. So irrt er, wenn er meint, die erste Vasariausgabe von 1550 sei ohne den Namen des Druckers (Torrentino) herausgekommen. — Zu seiner eigenen Ausgabe veranlassen ihn zahlreiche sinnstörende Druckfehler der früheren Editionen und der Wechsel im Aufenthaltsort der Werke. — Von benutzten Autoren, deren Wissen Bottari zur Hand geht, werden genannt: Borghini, il Riposo 1584, Baldinucci Notizie... 1681, Leopoldo del Migliore, Firenze illustrata 1684 und sein Manuskript in der Magliabechiana, Malvasia, Felsina Pittrice 1678, Ridolfi, le Meraviglie... 1648, Baglione, le Vite 1642, Cinelli, l'Anonimo d'Utopia 1681 und seine Ausgabe von Bocchis Bellezze, Richa, Notizie istoriche delle chiese fiorentine 1754, Titi, Ammaestramento di pittura 1686, Masini, Bologna perlustrata 1672; es ist aber Bottaris Worten (pag. XII) zu entnehmen, daß damit die Zahl seiner literarischen Grundlagen nicht erschöpft ist. Wichtig erscheint die Tatsache, daß auch Vasaris Meinung der ersten Ausgabe der Vite vom Jahre 1550 herangezogen wurde.

natürlichste Rechtfertigung; denn Vasari hat die Wiedergeburt der Malerei durch Cimabue und Giotto nur für Toscana gefordert (il Vasari parla quasi sempre della Toscana). Sollte aber Vasari dieses Geschehen auf ganz Italien gemünzt haben, so wäre es die Aufgabe der Gegenseite, den Beweis gegen Vasaris Wahrhaftigkeit zu führen und die neue Malerfigur aufzustellen, die die alten Helden entthront.
In dieser Aussprache liegt bereits die Eigenart Bottaris zu Tage. Er möchte nach der einen Seite Vasari halten und bemüht sich um eine Ehrenrettung; dabei wird er gefühlvoll und wirkt schwächlich. Denn die Vorwürfe gegen Vasari-Cimabue gründeten sich auf nicht wegzuleugnende zeitliche Realitäten und konnten eine sachliche Zurückweisung verlangen. Daß die Autoren des Gegenspieles Vasaris System nicht verstanden hatten und Vasaris Stilistik aus der Gesinnung einer Zahlenhistorie bekämpften, ist dabei im Augenblick gegenstandslos; denn beide Momente zu erkennen und auszubauen, bedeutete gerade die Pflicht der Vasariparteigenossen.
Nach der anderen Seite kann sich Bottari, wie in dunkler Ahnung, nicht dem Gewicht des Gegenspiels entziehen; unter solchem Druck wird er unsicher und verlangt Beweise, die beizubringen seine Aufgabe gewesen wäre. Durch diese lavierende Manier und durch die Erfindung der Vasari leitenden Gefühle hängt er mit der Orientierung des vergangenen Jahrhunderts zusammen; hatte doch Baldinucci mit der gleichen Vaterlandsliebe, nur in negativer Verwendung, Mancini erklärt und am Ende seiner Apologia ebenfalls die Cimabue und Giotto eventuell verdrängende Ersatzfigur von den Gegnern erbeten. So meint auch Bottari, die Diskussion über die Cimabuepriorität mit

dem Hinweis auf die Apologia des Baldinucci niederschlagen zu können. Er schließt seine Prefazione mit der Entschuldigung der Detailirrtümer Vasaris, die im Commentar berichtigt werden sollen[1]).

Auch der Einblick in den Commentar versagt Bottari die Anerkennung als schöpferische Persönlichkeit; denn dieser Commentar sammelt mehr das Wissen der Vorgänger und Mitstrebenden Bottaris, als daß gerade ein eigener Arbeitsbeitrag hervorträte. Nur eine Stelle zeugt vom Gegenteil. Bei der Texterwähnung der Francescotafel in Pisa werden mit Verständnis für Vasaris Absicht dessen Worte „un certo che più di bontà... che nella maniera Greca non era stata usata in fin' allora da chi aveva alcuna cosa lavorato non pur in Pisa, ma in tutta Italia" dahin gedeutet, daß Vasari Cimabue nicht isoliert hingestellt hat, in ihm nur den ersten florentiner Meister sehen wollte, der den byzantinischen Stil verließ. Dieses Verdienst schränkt Bottari aber sogleich wieder ein, wenn er beifügt, daß Cimabue den byzantinischen Stil wenigstens mehr als seine Zeitgenossen aufgab; diese existierten für Bottari, infolge des außerflorentinischen Materials, in Malern wie Guido da Siena, Diotisalvi, oder anders ausgedrückt, in Werken und Jahreszahlen, die vor der Wirksamkeit des Cimabue lagen[2]). Auch Vasari scheint solche

[1]) Dieser Commentar zerfällt in zwei Teile, nämlich die eigentlichen „Note" und die am Schluß des Bandes zu findenden „Aggiunte alle Note"; ein abermaliges Zeugnis für die nicht sehr aufmerksame Arbeitsweise des Bottari; vergl. Vasari-della Valle vol. I. pag. IX.

[2]) Von Guido da Siena wird nicht nur die Madonna von 1221 in San Domenico in Siena aufgezählt, sondern auch ein anderes Madonnenbild im Oratorio der Compagnia di. S. Bernardino genannt; als Quelle für diese Kenntnis werden „Chronache Senesi" an-

Auffassung stillschweigend einzugestehen, da er sagt „in tutta Italia". Jedoch keiner dieser anderen Meister entwickelte jene stilistischen Qualitäten des Cimabue (i buoni principj di quella maniera), die später zur bekannten Entfaltung der italienischen Malerei führten. Mit dieser Annahme bekennt sich Bottari als Fortsetzer der Richtung des Filippo Baldinucci, dessen Apologia ja auch bereits in der Prefazione Bottaris als Helfershelferin in der Prioritätsfrage angerufen wurde.

Also auch Bottari beruhigt sich bei der Autorität des geschriebenen Wortes und dringt deshalb zu keiner Begründung der Sonderstellung Cimabues durch. So nahe, wie Bottari dem Ziele gekommen war, versagt er es sich, die Motive zu bedenken, die gerade Cimabuen, seinen Zeitgenossen gegenüber, eine höhere stilistische Qualität zubilligten; hier mangelt Bottari, wie bereits in seiner Prefazione, das Bewußtsein von der Notwendigkeit des Beweises für die Behauptung. Aber durch deren hartnäckige Wiederholung wird Bottari eine Kraft, die die zukünftige Entscheidung auf den Kernpunkt des Problemes drängte.

Der Bottarische Commentar beschäftigt sich sonst noch mit historischen Tatsächlichkeiten, mit Angaben über den Ortswechsel oder über den derzeitigen Standort einzelner Bilder. Hierbei lieferte fremde Arbeit fast den ganzen Stoff. Denn die einzige Richtigstel-

gegeben; tatsächlich ist auch dieses zweite Bild des Guido bei Tizio d'Arezzo, fol. 41 des III. Bandes, gefunden; vergl. pag. 123 Anm. 1 unseres vorherg. Kap. und della Valle, Lettere Senesi vol. I. pag. 241. Aus der gleichen handschriftlichen Quelle stammt Bottaris Kenntnis des Diotisalvi, wie aus della Valle l. c. hervorgeht.

lung, die Bottari an Vasaris Inhalt vornimmt, und die am Ende der Vita beigefügte Erweiterung des Oeuvres Cimabues ruhen auf der Umschau, die Padre Giuseppe Richa, S. J. gehalten und in den „Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine“ in den Jahren 1754 bis 1761 niedergelegt hat. Dorten wird im dritten Band auf Grund der Baugeschichte von Sta. Maria novella dargelegt, daß die seit dem X. Jahrhundert bekannte Kirche im Jahre 1221 den Dominikanern abgetreten wurde; dieser alte Bau — „Sta. Maria novella vecchia“ nennt ihn Richa im Gegensatz zu dem heute noch existierenden — stand bis zum Jahre 1279, in welchem der Grundstein zum Neubau gelegt wurde, dessen Vollendung sich bis zum Jahre 1350 hinauszog[1]). Aus diesen Tatsachen zieht Richa — Vasari und sogar Baldinucci gegenüber[2]) — die Folgerung, daß die als Lehrmeister des Cimabue angenommenen „maestri greci“ in der Kirche von Sta. Maria novella vor dem Jahre 1279 gearbeitet haben; dies aber kann wiederum nicht in der Kapelle der Familie Gondi gewesen sein, da diese erst seit dem Jahre 1503 im Besitz der Familie bekannt ist[3]). Richa hatte unter der Sacristei von Sta. Maria novella eine alte Kapelle (una vetusta Cappella) mit Malereien (di maniera goffissima) entdeckt

[1]) Richa, o. c. l. c. pag. 6/7 u. pag. 14.

[2]) Quelle für diese Forschungen ist die in der Anlage zu unserem III. Kapitel citierte Chronik von Sta. Maria novella. Übrigens ist Richa gegen Baldinucci ungerecht; dieser hatte bereits ähnliche Gedanken und Folgerungen 1684 in dem Dialog „la Veglia“ niedergelegt, vergl. Raccolta di alcuni opuscoli... 1765 pag. 50—53. Ich finde es verdächtig, daß Richas Ausdrucksweise sogar mit Baldinucci übereinstimmt.

[3]) Richa, o. c. l. c. pag. 27/28 u. pag. 70.

und will in diesem Raum und in dieser Arbeit, Ort und Leistung der Vasarischen maestri greci erkennen[1]).

Es ist bezeichnend, wie Bottari aus diesen kritischen Überlegungen seine Anmerkung zu den maestri greci des Vasarischen Textes zimmert[2]). Er benutzt leichthin die Resultate Richas, den er sogar citiert, und kommt zur Überzeugung, daß die Malereien der maestri greci Vasaris aus der Giottoschule stammen müssen, da Sta. Maria novella erst im Jahre 1350 neuerbaut wurde.

Richa hatte ernsthaft geforscht, um die Möglichkeit byzantinischer Maler in Sta. Maria novella vecchia, will sagen vor dem Jahre 1279, aufrecht zu erhalten; Bottari gibt obenhin das Vollendungsjahr 1350 als den Termin des Neubaues der Kirche an. — Der Ernst der Worte steht bei Richa; er soll deshalb auch weiterhin für die Bereicherung des Oeuvres Cimabues bei Bottari gehört werden.

Die Gesamtheit der Bilder, die Richa für Cimabue angibt, ist verhältnismäßig groß. Aus ihrer Anzahl scheiden von vorneherein diejenigen aus, die aus dem Inhalt Vasaris kommen[3]). Dagegen fordern die wei-

[1]) In diesem Resultat unterscheidet sich Richa von Baldinuccis Erörterung in der „Veglia"; dort wird pag. 52 angenommen, daß die capella Gondi ein alter Teil von S. Ma. nov. vecchia ist, der in den Neubau einbezogen wurde.

[2]) Vasari, vol. I. pag. 234 Anm. 2 in der ed. della Valle.

[3]) Es sind folgende Werke bei Richa: vol. I. pag. 102, Sta. Croce, Crucifixus — vol. I. pag. 104, Sta. Croce, Hl. Franziskus — vol. II. pag. 58, Sta. Cecilia, ausführliche Besprechung des bekannten Dossale — vol. III. pag. 132, Chiesa di gesù buon pastore delle stabilite, Erwähnung von Cimabues Malereien im Spedale della Porcellana — vol. IX. pag. 10, Sto. Spirito, im Kloster eine Vita di Cristo.

teren Kenntnisse Richas, die sechs neue Leistungen für Cimabue nennen, unser ganzes Interesse.

In der Prefazione des ersten Bandes seiner Notizie empfindet sich Richa als Fortsetzer der Arbeiten eines Albertini, Borghini, soweit dieser Vasari gegenüber örtliche Verschiebungen von Kunstwerken anmerkt, eines Bocchi und vorab des frühverstorbenen Autors der Firenze illustrata, des Ferdinando Leopoldo del Migliore. Richa gehört also zur topographischen Richtung der Kunsthistoriographie; es scheidet ihn von den genannten Vorgängern, del Migliore ausgenommen, seine Arbeitsart. Denn Richas Resultate ruhen auf Dokumenten und Chroniken und leiten sich nicht lediglich aus der gedruckten und ungedruckten Literatur der Vergangenheit her; so wird sein Ziel, wie er es selbst ausdrückt, die „esata storia“[1]). In welchem Umfang er diesen Ausdruck versteht, lehrt die Methode, mit der die sechs dem Werke Cimabues zugefügten Bilder gewonnen sind. Das stärkste Beispiel bildet Cimabues in unserem ersten Kapitel bereits erwähnte Madonna in Sta. Maria Nuova zu Florenz, für die Richa nicht nur Folco Portinari als Stifter, sondern auch als Entstehungszeit die Jahre 1286 bis 1289 nennen kann[2]). Das Werk ist untergegangen, so daß es als stilistischer Wert nicht mehr in Betracht kommt. So gibt uns Richas Angabe nur einen festen Termin von Cimabues Aufenthalt in Florenz und eine greifbare Vorstellung seiner damals hohen Wertschätzung. Richas Datierung ist zuverlässig, da er selbst angibt, sie in einer „antica scrittura nell'Archivio di Santa Maria Nuova“

[1]) Richa, o. c. vol. I. pag. IV.
[2]) o. c. vol. VIII. pag. 178 u. 190.

gefunden zu haben[1]). Hinsichtlich der Wertschätzung Cimabues vergleiche man bei Richa, unter welch besonderen Auspizien das Spital und die kleine Kirche von St. Maria Nuova gegründet und bestätigt wurden; die Annahme, zur Ausschmückung ihres Hauptaltares sei nur einer der Besten seiner Zeit gewählt worden, besitzt innere Berechtigung[2]). Um so erstaunlicher wirkt es, daß Bottari gerade dieses Werk des Cimabue aufzuzählen vergißt[3]).

Auch bei dem Crucifixus in S. Jacopo di Ripoli bei Florenz scheint die archivalische Bemühung Richa geholfen zu haben; wenigstens deutet seine bestimmte Angabe „è un Crocifisso dipinto da Cimabue, e trasportato in Monastero dal Pian di Ripoli nel 1292" daraufhin, daß er präcise Unterlagen zu solcher Formulierung besessen hat[4]).

Nicht so objektiv leiten sich die übrigen vier Bilder her, die Richa von Cimabue kennt. Zweimal ist es die literarische oder die persönliche Überlieferung, die ihn zu seiner Attribution verleiten. So bezeichnet er für das Bild der Hl. Verdiana in S. Verdiana zu Castel Fiorentino bei Florenz Baldinucci als Gewährsmann[5]); die Madonna in S. Paolo de Patres Teresiani kennt er durch den Restaurator Veracini († 1762), den er auch nennt[6]).

[1]) o. c. vol. c. pag. 175.
[2]) o. c. vol. VIII. pag. 189: Breve Papst Honorius IV.
[3]) Begründet sich dieser Umstand darin, daß die Madonna von Sta. Maria Nuova nicht im Register der Notizie Richas figuriert?
[4]) Richa, o. c. vol. IV. pag. 306/307; dies umsomehr als der Text fortfährt „e vi è tradizione, che parlasse alla Venerabile Suor Giacinta Fabbri" und so dieses Wunder zu dem gegründeten Wissen in Gegensatz bringt.
[5]) o. c. vol. II. pag. 228.
[6]) o. c. vol. IV. pag. 138.

Dagegen fehlt für die beiden letzten Werke der Herkunftsnachweis; da es sich aber in beiden Fällen um Zuschreibungen auf Grund unbestimmter Traditionen handelt, ist dieses Manco nicht sehr bedenklich. Für San Pier Scheraggio heißt es „una Immagine di Maria creduta dipintura di Cimabue“[1]) und auch für die Madonna im Refektorium von Ognissanti ist der Wortlaut nicht viel zuverlässiger[2]).

Richas Notizie bedeuten eine willkommene Bereicherung; sie zeigen den Ausbau einer Arbeitsweise, die sich ebenfalls von Baldinucci herleitet. Dieser hatte, trotz seines weiten Vertrauens zu den literarischen Autoritäten, die Umschau in den Dokumenten der Vergangenheit bereits empfohlen. Bei Bottari kam selbständig nur der Verlaß auf die geschriebene Meinung der Zeiten zum Austrag; weittragender sind seine verklausulierten und gewundenen Angaben zum Prioritätsstreit nicht zu nehmen. Richa dagegen steht doch wenigstens für einen Teil seiner Resultate auf geschichtlich zuverlässigem Boden; zu seinem Nachteil übernimmt er öfter frühere Ergebnisse der Schriftsteller, und darin spürt man den Zeitgenossen Bottaris. Aber noch charakteristischer für Richa ist es, daß er sich nicht darüber klar wurde, wie wenig seine Angaben dem Künstler Cimabue wertvoll waren; dafür spricht anschaulich, wie er seine Kenntnisse von Kunst und Künstlern unbesorgt neben die Aufzählungen der in den Florentiner Kirchen vorhandenen heiligen Reliquien reiht.

Somit war die dritte Anregung Baldinuccis, die von einer Entwicklungsgeschichte der Kunst an der Hand

[1]) o. c. vol. II. pag. 16.
[2]) o. c. vol. IV. pag. 288.

der Monumente und von deren Vergleichung untereinander sprach, noch nicht eingelöst; die Betrachtung dieses Fortschrittes in der Behandlung unseres Problemes hält noch eine weitere Publikation auf; sie ist bezeichnend für den Umfang des auf Baldinucci folgenden Schriftstellerkreises.

Im Jahre 1769 begannen in Florenz die „Serie degli Uomini i più illustri nella Pittura, Scultura e Architettura" zu erscheinen, in deren erstem Bande auch ein „Elogio di Giovanni detto Cimabue" steht. Dieser Elogio ist eine Vasaricompilation, die sich aber insofern von der Art der Manieristen unterscheidet, als sie die Restauration Vasaris und auch die tatsächlichen Verbesserungen der sonstigen Literatur zu Wort kommen läßt[1]).

Der erste Satz des Elogio beginnt mit folgendem Gedanken: „Non meno, che Arnolfo di Lapo all'Architettura, diede all'Arte del dipingere soccorso il famoso Giovanni nato in Firenze verso l'anno 1240 della nobile Stirpe De' CIMABOVI, e comunemente Cimabue nominato"; hierin zeigt sich eine Berücksichtigung der Zusammenhänge der Vite, wie sie vor der Zeit der Notizie de' Professori del Disegno nicht zu denken war. Wie hier Baldinucci weiterwirkt, so ist auch Richas Forschung nicht umgangen. Denn in der Textstelle des Elogio, die das Schulverhältnis des Cimabue behandelt, heißt es von den maestri greci: „ornavano in quel tempo una Cappella nell' antica Chiesa di questo titolo"; auch für den Ortswechsel der Bilder ist nicht nur Bottari herangezogen, sondern auch hier Richas Spur verfolgt, wie die Aufführung der

[1]) Serie etc. vol. I. pag. 5—8. Das Werk 1769—1775 anonym in XII vol.

Madonna in S. Paolino zeigt. Schließlich endet diese späte Cimabuevita in einer Zusammenfassung der Leistung dieses Künstlers, deren Wortlaut bis in kleine Züge hinein auf Vasari zurückgeht[1]).

Aber damit allein begnügt sich der anonyme Autor des Elogio nicht; er gibt als Begründung seiner Meinung ein vollständiges Citat der uns bekannten Stelle des Landino und für die menschliche Charakteristik des Cimabue eine Paraphrase der individuellen Erinnerung des Ottimo Commento[2]).

Solches Tun zeigt erneut einen Ausbau der von Baldinucci empfohlenen Arbeitsmethode; um wie vieles gewissenhafter, als die Vasarimanieristen, ist dadurch der Elogio in der Benutzung des geschriebenen Wortes der Vergangenheit, und um wie viel gründlicher liest sich seine Erkenntnis.

Unvermeidlichen Endes gedenkt der Elogio noch des Prioritätsproblemes der Autoren des Gegenspieles[3]) und schlägt folgende Erledigung vor: „Sarebbe terminata la lite, se questi Autori autenticamente provassero, che le lodate opere sieno state in

[1]) o. c. vol. I. pag. 7: „Merita Cimabue grande stima, quantunque affatto non si spoliasse della Greca barbarie, poichè disegnò i volti con aria moltopiù dolce, fece le pieghe più facili, e meno taglienti, delineò con maggiore esattezza i contorni, fu meno languido nel colorire, variando con qualche arte le tinte, e diede alle sue figure proporzione, e naturalezza".

[2]) o. c. vol. I. pag. 7 Anm. 2 u. pag. 8 oben.

[3]) o. c. pag. 5 Anm. 1. — Unter den Autoren des Gegenspieles wird als Neuling für uns angeführt: Bernardo de'Dominici, Vite de' Pittori etc., 1742 zuerst in Neapel erschienen; der angeführte Zeittermin wird die Gründe verständlich sein lassen, die von einer Betrachtung dieses Nachzüglers abrieten. Seine Arbeit ruht auf den Manuskripten des Marco di Pino (XVII. Jahrhundert), vergl. Tiraboschi, Storia della Letteratura Italiana vol. IV. pag. 495.

realtà dipinte avanti Cimabue, e che superino in perfezione quelle di quest' Artefice." Diese Formulierung sucht abermals den Vergleich der Werke, um auf Grund der Stilistik zu entscheiden. Wie bei Baldinucci und in noch stärkerem Maße bei Bottari, fehlt die methodische Verwirklichung dieser theoretischen Forderung. Aber die Terminologie der Kunsthistoriographen kündet die stilistische Behandlung der kunstgeschichtlichen Fragen unabweisbar an.

Aus all' diesen Strömungen und Bemühungen erwuchs die „Etruria Pittrice", die im Jahre 1791 von den Florentiner Verlegern Niccolò Pagni und Giuseppe Bardi unternommen wurde, wie aus der Widmung an Macpherson hervorgeht[1]). Die bedeutende Absicht dieses Werkes ist in dem „Avviso degli Editori a chi legge" niedergelegt; gleich in dessen erstem Satze hört man die befreiende Meinung, daß die Geschichte der Kunst auf der Grundlage der Anschauung betrieben werden muß und nicht lediglich aus der Kenntnis der literarischen Meinung hergeleitet werden kann (Nessuno vorrà dubitare che la storia delle Belle Arti la più certa si tragga più agevolmente dai monumenti delle medesime, che dalle penne degli scrittori). Aus dieser Erkenntnis heraus wird versucht, an der Hand von Reproduktionen Kunstgeschichte zu schreiben, um durch die gebotene Möglichkeit des Vergleiches zur Unparteilichkeit (imparzialità) zu dringen. Es ist das Verdienst des Abbate Marco Lastri, dem der Verlag die Auswahl des Bildermaterials und die Abfassung des Textes anvertraut hatte, diesen Ideen nachgegangen

[1]) L'Etruria Pittrice ovvero Storia della Pittura Toscana dedotta dai suoi Monumenti che si esibiscono in stampa... 1791 Firenze, unpaginiert.

zu sein und ihnen anschauliche Unterlagen gegeben zu haben.

Lastri standen mehrere Meister zur Hand, mit deren Werken er die Frühzeit der italienischen Malerei zu illustrieren vermochte. Gleich bei dem ersten Beispiel, der Madonna des Guido da Siena in S. Domenico zu Siena vom Jahre 1221, zeigt Lastri, daß er nicht allein in zeitlicher Abfolge, sondern in der Richtung eines bestimmten Geschmackes vorgehen möchte; denn von diesem Frühdenkmal der italienischen Malerei heißt es, daß es im Vergleich zu den Werken des Cimabue „in niun conto inferiore" sei. Diese Ansicht ist durch das Citat eines Gutachtens des um das Jahr 1700 blühenden sienesischen Malers Giuseppe Nasini gestützt; Nasini bezeichnet die Madonna des Guido als nicht restauriert und „fuori della maniera Greca"[1]).

Der zweite Künstler, den Marco Lastri in die Diskussion über den Prioritätsstreit einführt, tritt unvermittelt in den Kreis unserer Vorstellungen. Für Giunta Pisano war als Betätigungsdatum die Jahreszahl 1236 urkundlich bekannt, ein Termin, der vier Jahre vor der Geburtszeit des Cimabue liegt; außerdem wurde Giunta in S. Francesco zu Assisi das Fresko mit der Kreuzigung Petri zugeschrieben[2]). Lastri räumt Giunta aber, trotz der vorteilhaften Chronologie, keinen stilistischen Vorzug ein; er begründet diese Entscheidung damit, daß es sich bei der Frage der Erstlingsschaft, nicht um das Vorher, son-

[1]) Lastri, o. c. Aufsatz III. Quelle für das Gutachten ist della Valle, Lettere Senesi, vol. I. pag. 243/44. — Über Nasini vergl. Lanzi, Storia pittorica, vol. I. pag. 368.

[2]) Über die Herleitung der Kenntnisse über Giunta sei auf die folgende Abteilung dieses Kapitels „Intermezzo: Pisa" verwiesen.

dern um das Verdienst der Qualität handelt (Quando si tratta di ciò — nämlich um die Frage des restauratore delle belle Arti — non è questione d'anteriorità, ma di merito, e di eccellenza). Eine starke Zumutung an die Sehfähigkeit des Lesers bedeutet es allerdings, wenn der Beweis der Inferiorität Giuntas gegenüber Cimabue auf den Vergleich der beiden Reproduktionen der Etruria Pittrice nach den Werken dieser Meister angewiesen wird[1]).

Auch bei der Besprechung von Cimabues Madonna in Sta. Maria novella widerlegt Lastri die Meinung des Gegenspieles zur Frage des Primates durch die grundsätzliche Feststellung, daß niemals das Alter eines Kunstwerkes, sondern der Stil seines Meisters den Ausschlag gibt. (Non si tratta già di chi vanti il Pittore più antico innanzi Cimabue; ma di chi fosse il primo tra tutti gli altri, il quale rimetesse la Pittura nel buon sentiero, le facesse fare una vera crise, o in altre parole, non di chi ne fosse l'inventore, ma il restauratore). So lautet die ideale Forderung; leider löst sie wiederum nur die internationale Aussprache über Cimabue ein, sodaß das Verbesserungsbedürftige am Texte Vasaris nur darin gesehen wird, daß er vor Cimabue „Greci" als Maler angenommen habe, während dagegen doch die Signaturen der italienischen Monumente sprechen[2]).

Die bedeutendste Seite im Verhalten Lastris besteht in seinem Willen zur stilistischen Entscheidung und damit in der Erkenntnis der Kernfrage, in die die Behandlung der Kunstgeschichte auslaufen mußte. Bei der Umsetzung seiner

[1]) Lastri, o. c. Aufsatz VI.
[2]) Lastri, o. c. Aufsatz VIII.

Absichten in die Wirklichkeit verfügt er über keine genügend starke Veranlagung, um zum Begründer einer Methode und damit einer Wissenschaft zu werden. Denn schon bei Guido da Siena bezieht er sich, im Gegensatz zum Gesamtversprechen der Publikation, auf eine literarische Autorität, ohne nachzuprüfen, inwieweit diese ursächlich gebunden war. Bei Giunta dagegen soll bereits die eigene Orientierung den Ausschlag geben, nur wird sie a priori angenommen, ohne daß uns ihre Grundsätze gezeigt werden; derart arbeiteten schon Baldinucci und Bottari, wenn sie vom Gegenspiel den Cimabue verdrängenden Meister verlangten, ohne selbst in positiver Richtung den sachgemäßen Beweis für die Glaubwürdigkeit ihrer These zu erbringen. Auch bei der Bewertung Cimabues siegt schließlich, trotz der guten Einsicht Lastris in das Problem, das sich an den Namen Cimabues band, die geschichtliche Macht des geschriebenen Wortes. Es bleibt Lastris Verdienst, die sachliche Beurteilung der Bildwerke versucht zu haben, wennschon er praktisch nicht wesentlich über Baldinuccis Einfälle hinausdringt; immerhin konnte die Einführung der anschaulichen Stiche nach den Gemälden nicht ohne Wirkung bleiben. Der matte Erfolg, den Lastri nur zu verzeichnen hat, liegt im tieferen Grunde daran, daß er zu der Überzeugung, die er vertritt, nicht aus eigener Kraft gelangt ist. Daher gibt er ihr keine, auf methodischer Grundlage ruhende, endgiltige Entscheidung.

Schon Girolamo Tiraboschi hatte in seiner berühmten „Storia della Letteratura Italiana“ (1772) die Ansicht geäußert, daß der ganze Hader um Cimabue auf Grund der Monumente und ihres eigenen Charakters zu Ende zu führen sei;

wir gehen angesichts von Tiraboschis Wortlaut nicht irre, wenn wir die Etruria Pittrice als Frucht seiner Gedanken betrachten[1]). Aber gerade die im Sammeln so bewunderswerte Begabung Tiraboschis ist von den Eröffnungen ihrer eigenen Zeit nicht unbeeinflußt geblieben; so verletzt es nicht die notwendige Pietät, die wir dem Andenken dieses Mannes schulden, wenn wir sein Wissen zu der Quelle, die es gespeist hat, zurückführen.

Denn hier hat der zuerst von dem unvergeßlichen Johann Winckelmann gefaßte große Gedanke der Stilgeschichte lebendig fortgewirkt. Es bedarf nur eines Blickes in die ersten Seiten der Vorrede der „Geschichte der Kunst des Alterthumes", um sich von der Richtigkeit dieser Annahme zu überzeugen[2]). Aber vergessen wir nicht, sollte uns hierbei ein nationaler Stolz anwandeln, daß ohne die geistige Athmosphäre Italiens, ohne ein Leben inmitten seiner vorentwickelten und gereiften Wissenschaftlichkeit, dem Deutschen nicht beigefal-

[1]) G. Tiraboschi, o. c. ed. Firenze 1806 vol. IV. pag. 502: „A decidere giustamente una tal contesa... converrebbe che una società d'uomini intendenti delle bell'arti... prendesse a ricercare diligentemente tutte le pitture che del XII e del XIII secolo abbiamo in Italia, quelle cioè delle quali è certo il tempo in cui furono fatte ed è conosciuto l'artefice; quindi a ritrarle con somma esattezza in rami e colorirli ancora, imitando, quanto è possibile, le stesse pitture. Una serie di quadri così formata, ci darebbe una giusta idea della pittura di que' tempi, e ci farebbe conoscere qual fosse l'arte prima di Cimabue, qual fosse dopo, e se a lui possa convenir veramente l'onorevole nome di ristoratore della pittura. Aspettiam dunque che si faccia questo confronto; e guardiamo frattanto fra'l caldo de' contrarj partiti quella neutralità in cui si dee tenersi singolarmente chi non si conosce fornito di quelle cognizioni che a giudicare son necessari".

[2]) Johann Winckelmann, o. c. Dresden 1764 pag. X ff.

len wäre, was seinen Ruhm ausmacht; diese Erkenntnis kann Winckelmanns Bedeutung nicht schmälern, wohl aber uns bescheidener machen in der Meinung über uns selbst.

* * *

Solche epochalen Gedankengänge ließen die Etruria Pittrice entstehen; aber noch andere Kräfte haben den speziellen Teil ihres Inhaltes bedingt. Es fehlt uns, sollen wir Lastris Urteil völlig verstehen, die Literatur, die seit Giuseppe Richa, das heißt in der Spanne von circa 1760 bis 1790, erschienen war, und deren Inhalt nicht spurlos an dem jüngeren Autor vorüber gehen konnte.

Intermezzo: Pisa

Verhältnismäßig spät tritt Pisa, die stärkste Rivalin von Florenz, in den Streit über die Entstehung der italienischen Malerei ein; die lokale Forschungsarbeit erhält den Anstoß zum Eingreifen von Außen und ist derart, im Sinne der eigenen Zeit, nicht mehr völlig aktuell zu nennen.

Giunta Pisano ist ihr Held, der jetzt eine ähnliche Rolle gegen Cimabue spielen soll, wie sie die sienesische Richtung des vergangenen Jahrhunderts dem Guido da Siena zuerteilt hatte. Daß erst in unserer, für solche Arbeit verspäteten Zeit, die Meinung über Giunta zu bestimmter Fassung reift, bedeutet stilistisch etwas Nachzüglerisches; die Entdeckung dieses Künstlers gehört, wie es sich bei der Einheitlichkeit geistiger Vorgänge versteht, bereits dem materialschöpferischen XVII. Jahrhundert.

An fast unerwarteter Stelle, in Lucas Waddings Annales[1]), trifft man auf die früheste Kunde von Giunta, die referierend seinen Crucifixus in San Francesco zu Assisi, dessen Signatur und Jahreszahl 1236 erwähnt. Diese im Vergleich zu Cimabues Geburtsjahr (1240) interessant frühe Datierung gelangt aber erst im Jahre 1683 durch den Padre Maria Franciscus Angeli zu einer kunsthistoriographischen Verwertung[2]).

[1]) Wadding, Annales Minor. Lugdunum 1625 vol. I. ad. an. 1233. — Wadding hat für seine Kenntnisse, außer der Autopsie, alte Ordenschroniken benutzt, vergl. Thode, Franz von Assisi pag. 538. Der Crucifixus ist heute verschollen, vergl. Venturi, storia dell'arte italiana vol. V. pag. 107.

[2]) Angeli, Collis Paradisi Amoenitas 1704 Montefalisco; der Druck ist posthum, über die Abfassungszeit des Ms. vergl. Tempesti, Memorie vol. I. pag. 261 Anm. 23.

Die Epoche der Forschungen des Padre macht ein Hervortreten der Tendenzen des Gegenspieles begreiflich, mischt diesen aber bereits die neue Aktivität bei, die die Anschauungen Vasaris durch Baldinucci erhalten hatten, wie dies am Ende des XVII. Jahrhunderts nicht erstaunlich ist. Auf Vasari ruht Angelis Annahme des Kunstverlustes im italienischen Mittelalter[1]), das mit dem Jahr 400 anhebt, mit dem Jahr 1200 endet und als eine Zeit der „pictura graeca" gilt. Die Zahl 1200 fällt, infolge ihres frühen Termines, aus dem Vasarischen Programm heraus; sie bedeutet den verschleierten Versuch, das gegnerische Wissen mit dem des Aretiners in Ausgleich zu bringen. Der Termin 1200 wurde gewählt, da für das Schaffen des Giunta Pisano die Datierung 1236 beglaubigt war und somit, nach Generationenmaßstab, das Jahr 1210 als Geburtsjahr der italienischen Kunst approximativ berechnet werden konnte. Diese Vordatierung ist unter dem Einfluß der chronologischen Priorität des Gegenspieles erdacht; denn die Kenntnis eines gesichert vor Cimabue liegenden Werkes von der Hand eines Künstlers, der zweifelsfrei italienische Abstammung besaß, genügte, um die Vasarischen Zeitgrenzen spürbar zu verrücken.

Giunta Pisano werden dann in der Anzahl der Fresken von S. Francesco zu Assisi die-

[1]) o. c. pag. 31, der dortige Wortlaut ist interessant: „Calamitatum alluvio... nedum virtutes, sed & bonas artes quascunque extinxerat: cum summo bonorum largitori visum est, per sanctos viros Dominicum, Franciscum... virtutes humano generi restituere, & per viros ingenii acumine pollentes artes... reddere". Hier halten wir an einer Quelle für Thodes Verknüpfung des Wirkens des Hl. Franziskus mit dem Aufschwung der Kunst in Italien.

jenigen zugesprochen, die Vasari in der Cimabuevita vom Jahre 1568 übergangen hatte: nämlich die beiden Kreuzigungsdarstellungen an den Wänden der Querschiffe und die Fresken mit der Ausgießung des Hl. Geistes und mit dem Kampfe des Erzengels Michael mit Luzifer[1]). Ziemlich willkürlich läßt Angeli, da er wohl nichts mehr zu attribuieren fand, Giunta nach Vollendung dieser Arbeiten abrufen, und das Werk der Ausschmückung der Kirche bleibt unfertig stehen[2]).

Um die Ausmalung der Unterkirche zu vollenden, treten dann, von Papst Innocenz IV. (1243—1254) berufen, „Graeci pictantes" ein, mit denen ihr Schüler Cimabue nach Assisi kommt; diesem fällt nach ihrer Entlassung die Arbeit in der Oberkirche allein zu.

Die dortigen Fresken werden Cimabue im wesentlichen nach dem Katalog Vasaris gegeben und nur einige Erweiterungen und Abweichungen vorgenommen[3]). Zum Schluß der Betrachtung hat

[1]) Noch einmal wird im Collis Paradisi, pag. 32/33 von Attributionen an Giunta geredet; der Autor ist sich für die Zuerteilung der Querschiffsfresken, die nicht in Vasaris Text genannt werden, i. e.: im rechten Querschiff: Himmelfahrt Mariae, apokalyptische Engel, jüng. Gericht; im linken Querschiff: Kreuzigung Petri, Sturz d. Simon Magus, Joh. d. Ev. a. Pat, nicht ganz sicher hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit an Cimabue oder Giunta. — Tempesti, Memorie vol. I. pag. 261 Anm. 23 meint, Angeli könnte diese Kenntnisse aus den handschriftlichen „schede" des Vasari bezogen haben.

[2]) Als terminus ante quem dieser Abberufung nimmt Angeli doch offenbar 1243 an, wie die Erwähnung Papst Innocenz IV. zeigt.

[3]) Erweiterungen Vasaris Katalog gegenüber bestehen, außer in den bereits in Anm. 1 genannten Werken, in folgenden Fresken: Porträts der Päpste Gregor IX. und Innocenz IV. über

der gute Padre die mit Giunta verfolgte Absicht völlig vergessen; denn er läßt sich über Cimabue hören: „Meritò Georgius Vasarius in ejus vita ipsum Pictorum Patrem, Picturae auctorem, institutorem, restauratorem appellat“[1]). Solche Worte wenden sich wieder zur Vasarischen Taxation zurück und zeigen, wie sich bei Angeli die Figur des Giunta zu keiner folgerichtigen Bewertung gegen Cimabue entwickelt.

Derartige Deutung erhält Giunta zum erstenmal in dem „Discorso accademico sull'istòria letteraria Pisana“, den Rainiero Tempesti im Jahre 1787 anonym in Pisa erscheinen ließ[2]). Dieser Abriß über die allseitige Bedeutung Pisas beachtet Giunta in der Zahl der bildenden Künstler. Er wird in Gemeinschaft der Architekten Buschetto und Bonano und des Bildhauers Niccola Pisano genannt, für deren Schaffen ebenfalls so frühe Daten bekannt waren wie für den Crucifixus von S. Francesco zu Assisi. Für die beiden Architekten waren durch Vasari die Jahreszahlen 1016, beziehungsweise 1174, eingeführt, für Niccola stand 1231, wie für Giunta 1236 als Betätigungstermin fest[3]);

dem Bischofsstuhl der Exedra — verschiedene Heiligenbilder „superioris testudinis versus“ — auch hier bleibt die Frage: ob Cimabue, ob Giunta offen; der Autor belegt sein Attributionen „sic fama est“. — Abweichungen bestehen in der Zuerteilung der Fresken mit der Himmelfahrt Christi und mit der Ausgießung des Hl. Geistes an der Eingangswand der Kirche an Giotto; vergl. Vasaris Oeuvre Kapitel II dieses Versuches pag. 106/107.

[1]) Angeli, o. c. pag. 33.

[2]) Der Discorso wurde zuerst am 29. XII. 1786 als Vortrag bekannt; vergl. o. c. pag. 4 Anm.

[3]) Buschetto: vergl. Vasari-Frey, pag. 202/203: „Proemio delle Vite“. — Bonano: vergl. Vasari-Frey, pag. 473, „Vita d'Arnolfo“. — Niccola: vergl. Kapitel III dieser Arbeit pag. 159, wo das Datum 1231 begründet ist.

zufolge dieses Zahlenmateriales kann Tempesti Cimabue nicht mehr die früheste Stelle einräumen, und so verliert der Künstler seinen Anspruch auf den „ristoratore dell'arti." Dieser zeitlich gegründete Aufbau Tempestis zeigt, nach welcher Richtung hin die endgiltige Entscheidung seiner Forschung fällt[1]).

Mit Behauptungen war aber noch keine neue Darstellung der Entwicklungsgeschichte durchgeführt. Erst in dem Elogio di Giunta, den Tempesti in den „Memorie istoriche di più uomini illustri Pisani" im Jahre 1790 veröffentlicht, zieht er die volle Consequenz aus der Entdeckung Giuntas und verdeutlicht mit einem Zahlengerüst das Dasein und die verschiedenen Perioden dieses Malers.

In einem Codex des archivio pubblico zu Pisa, der den Namen „Atti e Decreti del Comune" führt, findet sich unter dem Jahre 1203 die Notiz: Mag. Junctus P.[2]); auf Grund dieser Eintragung spricht Tempesti Giunta ein damaliges Mindestalter von 20 Jahren zu und rückt das Geburtsdatum Giuntas in das Uncento hinauf. Denn Giunta hatte bereits im Jahre 1210 seine künstlerische Ausbildung abgeschlossen, da ihm schon damals der Ehrentitel des „primo Pittore Italiano" verliehen wird[3]).

Dann schweigt das Material bis zum Jahre 1228; damals entstehen, während des ersten Generalates Fra Elias (1228—1230), die Kreuzigungsfresken in den Querschiffen von San Francesco zu Assisi und die

[1]) Sehr bezeichnend sagt Tempesti, o. c. pag. 89 Anm.: „Ma il Vasari, che non si curava molto di serbar' ordine cronologico..."; dabei nimmt er alle Zahlen von Vasari her!

[2]) Tempesti, o. c. pag. 261 Anm. 22.

[3]) o. c. pag. 260 heißt es: „aveva appresa l'arte..." & auch o. c. pag. 277.

Fresken mit der Ausgießung des Hl. Geistes und des Kampfes des Erzengels Michael mit Luzifer[1]).

Die Abberufung Giuntas von dem Werke in der Franziskuskirche fällt mit dem Ende der ersten Herrschaftsepoche Elias zusammen; erst in der Zeit um 1236, dem Beginn des zweiten Generalates Elias, tritt Giunta wieder auf, und damals wird der häufiger erwähnte Crucifixus, damals sind die von dem Katalog des Padre Angeli her noch ausstehenden Fresken gemalt[2]).

Als äußerstes Datum nennt Tempesti das Jahr 1253, in dem Giunta die Porträts der Päpste Gregor IX. und Innocenz IV. schuf; diese Annahme beglaubigt das für den Aufenthalt Innocenz' in Assisi historische Jahr 1253. Somit hat Giunta das hohe Alter von etwa 70 Jahren erreichen können[3]).

Dieser biographische Versuch Tempestis ist leider in fast allen Tatsachen und Folgerungen übereilt und trügerisch.

Schon für die erste Zahl 1203 ist ein Bezug der Notiz des Codice gerade auf den Maler Giunta nicht nachzuweisen; denn der Vorname Junctus war in Pisa sehr verbreitet[4]), und die Bezeichnung „Magister" kommt auch in anderer Bedeutung als der hier zugesprochenen vor.

Das zweite Datum ist Padre Angeli entlehnt, der aber lediglich sagte: „circa annum salutis 1210. Juncta Pisanus, ruditer a Graecis instructus, primus ex Italis, artem appraehendit"[5]). Wir haben über die approximative Gewinnung dieses Zeittermines ge-

[1]) o. c. pag. 269 Anm. 33.
[2]) o. c. pag. 271, vergl. vorher unsere Anm. pag. 209.
[3]) o. c. pag. 277. Anm. 43.
[4]) o. c. pag. 274.
[5]) Angeli, o. c. pag. 32.

sprochen; daher sei hier nur angemerkt, wie Tempesti das Ungefähre im Wortlaut des Padre Angeli zum Feststehenden erhebt, wie auch, daß er aus der reinen Zeitbestimmung „primus“ (als Erster), eine Qualitätscharakteristik herausliest.
Für das folgende Wissen hat die Äußerung Angelis über das Wirken des Fra Elia gedient. Nur wendet Tempesti die Stelle Angelis „Praefecturam itaque Ordinis denuo adeptus Basilicae fundator insignis, ad eam perficiendam omni studio se dedit“ auf die Zeit der beiden Generalate Elias an und teilt die Fresken Giuntas nach Gutdünken den verschiedenen Zeiträumen zu[1]). Allerdings ist ein Teil dieses Verhaltens Angeli wieder zur Last zu legen, der durch seine Trennung sicherer Werke, die Giunta vor seinem Weggang von Assisi gemalt hatte, von solchen, die mit Zweifeln dem Künstler zugesprochen wurden, den Anlaß zur Darstellung Tempestis gab.
In ihr bleibt schließlich nur die absolut unbestreitbare Datierung 1236 erhalten[2]); die Zahl 1253 ist deswegen fantastisch, weil Angeli die Autorschaft Giuntas oder Cimabues für die Papstporträts offengelassen hatte.
Das Seltsame an den Wegen, die die Forschung nimmt, ist, daß diese Biographie Tempestis Fortschritten des Wissens dienlich wird, trotzdem sie auf Sand gebaut ist. Die in das ausgehende Uncento verlegte Geburtszeit des Giunta erhebt die Frage nach

[1]) Tempesti, o. c. pag. 261 u. 271.
[2]) Als positive Leistung ist noch die Entdeckung des Crucifixus von Giunta in der Chiesa degli Angeli zu Assisi zu bewerten; vergl. Tempesti, o. c. pag. 262ff. — Am Ende des Elogio wird der Crucifixus nebst seiner Signatur in vier Kupferstichen reproduziert.

seiner künstlerischen Herkunft. Diese beantwortet Tempesti nicht mit der Vasarischen Formel der „maestri greci“ (il misterioso impegno del Vasari), denn es lag genügend neues Material einer italienischen Produktion in der Zeit des frühen Ducento, und es lagen genügend urkundlich überlieferte Namen italienischer Künstler aus dem XII. Jahrhundert vor[1]). Diese Wissensbereicherungen Tempestis wirken nicht nur, wie bei Malvasia, für eine gerechte Continuität der künstlerischen Betätigung, sondern eröffnen; befruchtet von Cinnellis Speculationen über den Begriff „arte“, die Anzweiflung der Vasarischen Greci als Förderer der frühitalienischen Malerei überhaupt[2]). Solche Überlegungen üben ihren Rückschlag auf die Herleitung Cimabues. Da Giuntas Dasein zeitlich früher feststeht, kann für Cimabue nicht mehr die Vasarische Annahme der „Greci“ als seiner Lehrer und Genossen aufrechterhalten werden. Diese Annahme ist selbst für Cimabues Gemeinschaft mit den Griechen in Assisi fraglich, da sich keine Spur griechischer Malereien in der dortigen Franziskuskirche gefunden hat.

Dagegen ist die Aufstellung Giuntas als Lehrer Cimabues insofern zwingend, als Giunta 1253 die Papstporträts malte, just als um 1250 nach der Tradition Cimabue ebenfalls nach Assisi gelangte[3]). Welch unerwartet glückliches Zusammentreffen der Zeitumstände![4]).

[1]) vergl. Tempestis Ausführungen, o. c. pag. 257 Anm. 20 u. pag. 277 Anm. 44.

[2]) Tempesti hat Cinellis Inhalte gekannt, vergl. o. c. pag. 280.

[3]) Diese Datierung nach Angeli, o. c. pag. 33; sonst Tempesti, o. c. pag. 278 Anm. 45. Vorab aber Vasari, Vita di Ant. Messina, ed. della Valle III. vol. pag. 369.

[4]) Auch auf Tafi findet diese Arbeit Anwendung; dieser, laut

Übrigens sucht Tempesti auch in Ausgleich mit Vasari zu kommen; er führt an, daß der Aretiner alle Produktion vor Cimabue „maniera greca“ nannte, und daß diesem Werturteil sogar Giuntas Crucifixus verfiel[1]). Allerdings wirft Tempesti Vasari vor, diese Meinung nur formuliert zu haben, um Cimabue als den „ristoratore della pittura“ hinstellen zu können[2]); es fällt Tempesti kein Bedenken bei, ob nicht der Stil Giuntas Vasaris Terminologie begründete.

Schon im XVII. Jahrhundert weckte die gegnerische Haltung zu Vasari das Interesse an den Lebensdaten der Künstler; aus diesen Bestrebungen hat sich nunmehr ein Zahlenspiel entwickelt, das jeder sachgemäßen Anschauung der Bilder gefährlich zu werden drohte. Diese bestand aber in der stilistisch gemeinten Wertung des Marco Lastri (la nuova distinzione, sagt Tempesti) und forderte ihre Widerlegung.

Aus der Vasarischen „arte“ heraus wird Cimabue zuerst der bevorzugte Platz eingeräumt; als das Geschmacksgefühl der Renaissance schwindet, wird

der Tradition Vasaris, 1213 geboren, hat mit 20 Jahren, d. h. 1233 zu malen begonnen; für diese Zeit aber ist eine Wirksamkeit der Griechen, die erst Innocenz IV. nach Assisi berief, für Italien noch garnicht anzunehmen. Wer aber könnte den jungen Tafi besser unterrichtet haben als Giunta, selbst wenn wir nur 1236 als dessen frühestes Betätigungsdatum annehmen? Jedenfalls besteht für ihn, der 1210 schon Magister war, mehr geschichtliche Wahrscheinlichkeit, als für die Greci. — Vergl. Tempesti, o. c. pag. 265—266 Anm. 25 u. pag. 277.

[1]) Tempesti, o. c. pag. 272. — Der Autor identifiziert, vielleicht nicht einmal mit Unrecht, den Crucifixus in S. Francesco zu Assisi, den Vasari in der Vita di Margaritone erwähnt, mit Giuntas Arbeit; Vasari sagt: „dipinto alla greca“, vergl.: Vasari della Valle vol. I. pag. 317—318.

[2]) Tempesti, o. c. pag. 251.

diese These bekämpft und an ihre Stelle eine zeitliche Continuität gesetzt, die sich aus spärlichen Tatsachen zu einer reichen Reihe erweitert. So wird für die Anhänger dieser Richtung die Frage nach einem „ristoratore dell'arte" unerheblich, und das Wort Vasaris spentone affatto il numero degli artefici" mußte Ungläubige finden[1]).

Infolge dieser Entwicklung besteht schließlich bei Tempesti das Verdienst Cimabues nur in einem Fortschritt (miglioramento), wie ihn der natürliche und gemeinübliche Ablauf der Zeit der Kunst bringt (naturale ed ordinario avanzamento dell'arte); darin verhält sich Cimabue zu Giunta, wie später Giotto zu Cimabue. Solche Gedankenrichtung führt dazu, den Wert eines Künstlers nur in Beziehung zu der Zeit abzuschätzen, in der er lebt; so wird Giunta Pisano, dem zeitlichen Erstling, gegenüber Cimabue die verdienstlichere Leistung zuerkannt. Damit war die „anteriorità" dem „primato d'eccellenza e di merito" gleichgesetzt.

Als letzten, aber nicht als ausschlaggebenden Beleg, schlägt Tempesti eine Vergleichung seines neueingeführten Crucifixus Giuntas in der Chiesa degli Angeli zu Assisi mit Cimabues Madonna in Sta. Maria novella zu Florenz vor; die Entscheidung überläßt er jedoch den „dotti Artisti" und „eruditi amatori"[2]). Hiermit führt uns Tempesti zum Ziele, das er auf der

[1]) Der unbegreifliche Irrtum Tempestis, o. c. pag. 283, daß Giuntas Kreuzigung Petri in S. Francesco von Vasari Cimabue zugeschrieben sei, darf nicht unerwähnt bleiben, zumal Tempesti darauf die Meinung gründet, daß selbst Vasari keinen Qualitätsunterschied zwischen Cimabue und Giunta gesehen habe.

[2]) Tempesti, o. c. pag. 284.

ganzen Bahn seiner Erörterungen verfolgt. Wichtiger als jede Qualitätswertung, der sogar ängstlich ausgewichen wird, ist die Constatierung: „la pittura non mai nella nostra Italia si estinse".

Einst hatte die chronologische Arbeit des Gegenspiels die Speculation zur Auslegung des Begriffes „arte" als einer ideellen Continuität veranlaßt; nun weiß die Bemühung der Forschung, das abstractum mit geschichtlicher Greifbarkeit zu füllen.

Wenn aber nur ein mediokrer Fortschritt, der je nach dem Stand der geschichtlichen Kenntnisse zu vervielfältigen sein wird, den Inhalt des Wortes „Kunst" ausmacht, heißt dies den Sinnen jede Rangierung nach künstlerischer Distinktion unterbinden. Dies sind die billigen Triumphe, die der bei Cinelli zum erstenmal beobachtete „historische Sinn" sich leistet.

Der Sieg der Historie

> Chi è prevenuto da un sistema vede spesso ed opina ciò che altri non saprebbe nè opinar nè vedere.
> Luigi Lanzi.

Es entspricht einer uns gewohnten Vorstellung, daß das Ende eines Jahrhunderts auch in den geistigen Entwicklungen einen gewissen Abschluß bedeutet. Derart endete das Quattrocento mit der einheitlichen Formulierung der Nachrichten über Cimabue; so war die Aufnahme Vasaris an der Wende des Cinquecento zum Seicento der bezeichnende Zustand, und die zähe Behauptung der Tendenzen des Gegenspieles bildete das Charakteristikum der Zeit um 1700. Auch jetzt, da sich das Jahr 1800 mehr und mehr nähert, sollte es gelingen, den neuen Wissensschatz zu einer festen Form zu einigen.

Darin besteht die Aufgabe der „Prefazione dell' Edizione Sanese", die Padre Guglielmo della Valle im Jahre 1791 seiner prächtigen Vasariausgabe vorangesetzt hat. Die Prefazione zerlegt sich in zwei Teile.

Im ersten (pag. I—XXXII) beschäftigt sich della Valle mit den bisherigen Vasariausgaben, zu denen im weiteren Sinne auch Baldinuccis Notizie de' Professori del Disegno rechnen und nimmt Stellung zu den früheren Autoren und Editoren[1]). Der zweite Teil der Prefazione (pag. XXXII—LXII), infolge

[1]) Außer den im folgenden Text genannten wichtigen Autoren, bespricht della Valle auch jene Vasarieditionen, die am Anfang dieses Kapitels, vergl. pag. 188 Anm. 2 aufgeführt wurden. Die Editio Dozza-Bologna wird als minderwertig beiseite gelegt, vergl. Vasari-della Valle, vol. I. pag. VIII.; die Editionen Coltellini u.

seines Inhaltes zugleich der bedeutendere, führt zu einer Systematisierung des erarbeiteten kunstgeschichtlichen Materiales; diese erlangt eine bestimmte Competenz. Aber nicht im Zusammenfassen allein liegt das Wesen della Valles; er selbst hatte bereits entscheidende Forschung geleistet, die nicht nur als Anregung, zum Beispiel für Pisa, fruchtbar geworden war, sondern die auch Teile seines neuen geschichtlichen Aufbaues begründete[1]).

Bei einer so fesselnden Persönlichkeit, wie der des belesenen Padre, bedeutet seine Meinung über Andere den besten Spiegel seiner Denkweise und geistigen Disposition.

Im Verhalten zu Vasari nimmt es für della Valle ein, daß er die Autobiographie des Malerbiographen den übrigen Vite voransetzt; Vasari selbst hatte sie naturgemäß am Schluß seines Werkes folgen lassen. Diese neue Stoffanordnung della Valles zeigt aber auch die Distanz des XVIII. Jahrhunderts zu Vasari, über den man erst als Autor unterrichtet sein wollte, ehe man sich seiner Leistung zuwandte. Die sonstigen Urteile della Valles über Vasari sind von solch hoher Achtung und solcher Wärme, wie sie nur die Liebe zum behandelten Gegenstand hervorbringt[2]). Allgemein billigt er Vasari Verdienste als Sprachbildner zu, der sichere und noble Worte für die Verständigung in Dingen der Kunst prägte[3]). Und wie

Stecchi sind beachtenswert, da sie noch manche Anmerkung zu Bottari bringen, vergl. Vasari-della Valle, vol. I. pag. X.

[1]) Für Pisa vergl. außer den bereits genannten Autoren: Alessandro da Morrona, Pisa Illustrata vol. I.—III. 1787—1793.

[2]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. XI, vergl. dorten auch Zanottis und Commollis Urteil über Vasari.

[3]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. IV.

Vasari hier als Schöpfer wirkt, war sein ganzes schriftstellerisches Beginnen neuartig. Dadurch werden manche seiner Irrtümer verständlicher, als durch die Annahme einer bestimmten Parteilichkeit, die ihn hätte leiten sollen; denn das Fehlen umfassenderer Hilfsquellen verursachte die Mängel, die heute an den Vite gerügt werden[1]).

Della Valle classiert Baldinucci als Vasari-Editor; derart entsteht, bei allem Lobe, das della Valle der Absicht Baldinuccis, Vasari zu verbessern, zollt, sein Vorwurf gegen die Umarbeitung des Urtextes, der besser, begleitet von einem Commentar, publiziert worden wäre[2]).

Auch Msgr. Bottari, der als geistige Potenz della Valle nicht verglichen werden kann, behandelt dieser mit einem Anstand, wie er den Padre allgemein ziert. Della Valle anerkennt das typographische Gewand der Römischen Viteedition nicht minder als die darin vermerkten Ortsverschiebungen der Bildwerke[3]); nur die Benutzung der Vaterlandsliebe als Entschuldigung Vasaris scheint ihm, für einen Historiker von dessen Rang, ein zu billiges Motiv; sie wird deshalb zurückgewiesen. Denn das Material des Aretiners stellt seine bona fides über jeden Zweifel; der Vorwurf, seine zeitlich bedingten Anschauungen immer wieder gehalten zu haben, trifft nur seine Parteigänger, die ein System verteidigten, das schon in der Epoche Bottaris ungültig und falsch war[4]).

[1]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. XIV.
[2]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. XVIII—XIX.
[3]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. IX.
[4]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. XXIV. Als Beispiel graziöser Behandlung eines Gegners verweise ich auf die Art, in der della Valle, ab pag. XXI—XXII, Bottari zu ironisieren

Damit wenden wir uns zu der polemischen Seite della Valles, die bisher mit Absicht unterdrückt wurde.

Bei Vasari kann sich della Valle mit zwei Momenten nicht abfinden; dies sind einmal die zeitlichen Entgleisungen am Anfang der Vite, und ist, schwerwiegender, Vasaris Grundanschauung von dem Kunstverlust im Mittelalter und der Wiedererstehung der Kunst durch Cimabue in Florenz[1]). Diese Ablehnungen sind bezeichnend für della Valles Standpunkt; trotz alles Bemühens zur Gerechtigkeit kommt er nicht über die „Chronologie" und den Inhalt des Vasarischen Begriffes „arte", Erscheinungen, die sich gegenseitig aufhoben, hinaus. Hier wird della Valles späterer Aufbau des gesamten kunsthistorischen Stoffes richtunggebend, wenngleich della Valle sich von dem „grand'uomo" Vasari nur entfernen will, wenn objektive Kritik dies unabweisbar macht[2]); was er „objektive Kritik" nennen mußte!

Auch für die durch Baldinucci geleistete Restauration Vasaris bleibt della Valle blind; er sieht in ihr nur eine Construktion eines übermäßigen Lokalpatriotismus und eines zu starken Vertrauens zur literarischen Überlieferung[3]). Denn gegen die An-

beginnt. Bezeichnend für den beweglichen Geist des Padre ist auch die Parallelisierung Cimabues mit Noah, dem vergleichbar er die Kunst erweckt haben soll, pag. XXIV.

[1]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. XV.

[2]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. XVI/XVII.

[3]) Bei dieser Construktion scheint Baldinucci nicht frei von Boshaftigkeit angenommen zu werden; so wirkt es wenigstens, wenn della Valle gelegentlich Baldinuccis „Albero" die Anekdote von dem Tausendkünstler erzählt, der einem eitlen Marchese einen Stammbaum lieferte, der bis auf Numa Pompilius reichte; vergl. Vasari-della Valle, vol. I. pag. XXVII.

nahme einer Wiedererweckung der Kunst durch Cimabue sprachen im Jahre 1681 schon die geschichtlichen Tatsächlichkeiten, die das Gegenspiel erarbeitet hatte. Diese Meinung zeigt, nach welcher Richtung das Urteil della Valles drängt.

So kommt es auch, daß er sich einzig mit Marco Lastri in gereiztem Tone auseinandersetzt. Bottari war noch erbötig, die Vasarische Cimabuethese aufzugeben, sobald von den Gegnern die Cimabue verdrängenden Monumente aufgedeckt würden; zur Zeit Lastris war dieser Wunsch durch die Pisaner Autoren und durch die Forschungen della Valles, die wir noch kennen lernen werden, in rein zeitlichem Sinne erfüllt. Wenn trotzdem die Etruria Pittrice an dem alten „risorgimento dell'arte" festhält und in Cimabue den Meister begrüßte, der „fece fare una vera crise", so geschah dies bekanntlich zufolge ihres stilistischen Wertmaßstabes. Auch della Valle ist sich dessen bewußt; er sucht die Controverse zu enden, indem er erklärt, daß allgemein bei den Werken des Ducento von einem vortrefflichen Vermögen (merito ed eccellenza) nicht zu reden ist[1]). Vergleicht della Valle aber den Stich nach Giuntas Kreuzigung Petri in Assisi mit dem nach Cimabues Madonna Rucellai, so spricht er — trotz der relativen Bedeutung der Qualität in dieser frühen Zeit — „un po' più di merito" dem Giunta zu[2]). Diese Behauptung wird den „intendenti imparziali" auf Treu und Glauben überlassen, wie es später nochmals bei der Zubilligung des stilistischen Vorzuges an Guidos Madonna von 1221 ge-

[1]) Vergl. unser Kapitel III pag. 167, wo sich diese Meinung bereits bei Malvasia findet.

[2]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. XL.

genüber Cimabues Madonna Rucellai geschieht[1]). Della Valle wird nicht geahnt haben, wie sehr er in der Art, mit der er seinen Entscheid traf, seinem Gegner Marco Lastri ähnelte. Beide verteilen Lob und Tadel auf Grund der literarischen Nachrichten Anderer, die sie, je nach dem Ziele ihres Denkens, verwerten. Einzig dieses Denken ist verschieden, indem Lastri mit künstlerischem Gefühl, della Valle mit chronologischer Consequenz an das Problem herangeht.
Dabei lautet bei Beiden die Fragestellung zum Verwechseln ähnlich; denn auch della Valle sucht im zweiten Teil seiner Prefazione zu ergründen, welcher Stadt und welchem Künstler Italiens am frühesten die Wiedererweckung der Kunst zuzubilligen ist. Die Antwort auf diese Frage führt zu della Valles kunstgeschichtlichem System.
Auch dieses beginnt mit einem Kunstverfall im Mittelalter, der sich aber an einer national-italienischen Kunst vollzieht (Roma, Ravenna) und bereits im X. Jahrhundert sein Ende findet. Um diese Zeit regt sich zuerst in Pisa[2]) eine italienische Kunstbetätigung, die aus ihren Werken unabweisbar spricht.
Das Alter der Schule von Pisa belegt die Tätigkeit des Architekten Diotallevi am Baptisterium[3]), das Schaffen des Bildhauers und Baumeisters Bonano[4]), die Tätigkeit des Niccolò Pisano (1266) mit

[1]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. LIII.
[2]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. XXXIII. wird darauf Rücksicht genommen, daß schon in Venedig, vor Pisas Dom, S. Marco erbaut war; sein Baumeister war aber bestimmt ein Byzantiner und scheidet daher für den vorliegenden Zusammenhang aus.
[3]) Vasari, ed. della Valle, vol. I. pag. 227, erwähnt im Proemio delle Vite 1060 als Datum für den Bau des Baptisteriums.
[4]) Bonano, vergl. pag. 210 Anmkg. 3; hier merkt man della Valles Kenntnis der Pisaner Autoren.

einer ganzen Schar von Schülern im Dome zu Siena[1]), Giuntas um das Jahr 1236 beglaubigter Aufenthalt in San Francesco zu Assisi und schließlich der im Jahre 1277 durch Giovanni Pisano begonnene Bau des campo santo zu Pisa[2]). Auf Grund dieses deutlichen Zahlenmateriales gehört den Pisaner Künstlern der zeitliche Vorzug; ihnen gehört aber auch der schulbildende und damit der stilbildende Einfluß auf ganz Italien.

Schon Vasari schrieb, daß Agostino und Agnolo Sanesi Schüler des Niccolò Pisano waren[3]); er lieferte somit den Beweis, daß mindestens für die Bildhauerei eine Abhängigkeit der Sienesen von den Pisanern besteht. Dieses Verhältnis darf auch auf die Florentiner Plastik ausgedehnt werden; denn in dem Contract der Opera des Domes zu Siena mit Niccolò Pisano werden die Florentiner Bildhauer Arnolfo und Lapo, die dem Vasarischen Arnolfo di Lapo entsprechen, als Schüler des Pisaner Meisters genannt[4]). Aus diesem geschichtlichen Faktum zieht della Valle einen Analogieschluß für die Malerei, indem er als Lehrer Cimabues den Pisaner Giunta annimmt; dieser

[1]) Die Tatsache schon bei Vasari ed. della Valle, vol. I. pag. 277. Die Jahreszahl schöpft della Valle aus dem später noch erwähnten Contrakt der Opera des Domes mit Niccolò Pisano, vergl. Lettere Senesi, vol. I. pag. 179—186.

[2]) Vasari-Frey, pag. 678 und 834. Die Jahreszahl 1277 für den campo santo zu Pisa durch eine dortige Inschrift beglaubigt.

[3]) Vergl. unser Kapitel II pag. 75.

[4]) Lettere Senesi, a. a. O. — Schon Baldinucci, Notizie vol. I. pag. 57 ed. Piacenza, hatte auf Grund von Archivforschungen herausgefunden, daß Arnolfo „di Cambio" hieß und aus Colle bei Florenz stammte; daher war Lapo, den Vasari als seinen Vater angibt, wohl kein „Tedesco". Hier wird dem della Valleschen Zersetzungsprozeß vorgearbeitet.

hat in Assisi, ähnlich wie Niccolò in Siena, eine Anzahl von Schülern um sich gehabt und tritt so an die Stelle der von Vasari genannten „maestri greci“[1]). Damit ist der Ring geschlossen und die Herkunft, sowohl der Schule von Siena, als der von Florenz, von Pisa wahrscheinlich gemacht. Es handelt sich jetzt noch darum die Beziehungen dieser beiden abzweigenden Schulen zu erörtern und klarzustellen. Mit denselben zeitlichen Momenten, die bei der Gesamteinteilung maßgebend waren, begründet della Valle auch die Voranstellung der Schule von Siena; denn eine Reihe sienesischer Künstler vor Cimabue, die er an anderer Stelle nachgewiesen hatte[2]), macht diese Ordnung notwendig, zumal mancher dieser Maler sich bereits von der „maniera greca“ abgewandt hatte.

Aber auch stilistische Erwägungen sichern der sienesischen Art eine Sonderstellung gegenüber der Florentinischen. Hatte doch bereits im Jahre 1221 Guido da Siena eine Kunstart ausgebildet, die sich wesenhaft von der des Cimabue und des Giotto unterschied, und die deutlich von Ugolino da Siena und Duccio beibehalten wurde. Wenn diese Meister auch von Giotto in der Raumdarstellung und in einer lebhaften und natürlichen Erzählung durch Formen und Gebärden überholt werden[3]), so gleicht das Schaffen des Sienesen Simone Memmi diesen Vorsprung wieder

[1]) Diese Überlegung schon bei den Pisaner Autoren, Tempesti und Morrona; dort aber auf Grund der Lettere Senesi.
[2]) Della Valle, Lettere Senesi vol. I. pag. 251.
[3]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. LIV; die für Giotto gebrauchten Ausdrücke „li superasse nel sapere di prospettiva, e in una certa naturalezza di dare alle figure delle vere e graziose attitudini“ sind besonders treffend; vergl. Lettere Sanesi, vol. II. pag. 265 ff.

aus[1]), der überhaupt nur für den Kenner ersichtlich bleibt. So erhält die Malerschule von Siena nicht allein die zeitliche Priorität, sondern auch deutliche Sonderheiten des Stiles, wie die Meisternamen der Turrita, Maitani, Agostino und Agnolo Sanesi belehren[2]). Zwei Momente bezeichnen die Eigenart des sienesischen Stiles: das plus an technischer Erfindung und eine gewisse Munterkeit der Bildtafeln[3]).

Nur an letzter und spätester Stelle findet della Valle einen Platz für die Schule von Florenz. Ihr Anfang wird erst in Giotto gesehen und über Cimabue das erstaunliche Urteil gefällt: „non le fece nè bene nè male“[4]). Das einzige Verdienst Cimabues bleibt die Entdeckung Giottos; als dessen Lehrer wirkte er wohl nicht viel, wie schon Vasari sagte, daß Giotto „per dono di Dio“ zu seinen Fortschritten kam[5]). Da sich aber in der Wirklichkeit die Dinge derber vollziehen, hat Giotto einen Lehrer gehabt, und dieser war Giunta Pisano, zumal Giottos Malereien in Assisi dem Stil der dortigen Arbeiten Giuntas gleichen. Diese Annahme della Valles macht dann der verbürgte Aufenthalt Cimabues und Giottos in Pisa noch wahrscheinlicher, der in eine blühende Betätigung der Pi-

[1]) Diese Wertung Simones leitet sich von Petrarca her, vergl. Vasari-della Valle, vol. II. pag. 206.

[2]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. LV; die Reihe der sienesischen Künstler wird durchgeführt bis auf Peruzzi.

[3]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. LVI: „I caratteri distintivi... sono l'invenzione e l'espressione“; daß unsere Auslegung die richtige ist, mag man a. a. O. nachlesen.

[4]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. LVII.

[5]) Vasari-della Valle, vol. II. pag. 73; vergl. unser Kapitel II pag. 74, womit della Valle wohl am besten widerlegt wird.

saner Malerei und Skulptur fiel[1]). Unbestreitbar erhielt die Schule von Florenz durch das Wirken Giottos „una certa superiorità“ über die anderen Centren Italiens und eröffnete so die große Entwicklung der italienischen Malerei bis auf Michelangelo und Raffael[2]).

Solcherart endet der Streit über die Frage des Primates der Florentiner. Denkmäler und Helden vor der Zeit Cimabues räumen den ersten Platz in der Geschichte den Pisanern ein, von denen sich bald Siena, und schließlich Florenz herleitet; dieses entschädigt für den späten Eintritt in die Kunstbewegung der Glanz der Produktion in den kommenden Jahrhunderten.

Umstehende Übersicht mag an die Anschauungen della Valles erinnern.

Der eine Komponent, der im Großen zur Bildung und zur Ordnung des Systems della Valles mitgewirkt hat, ist die Zahl und ihr zeitlicher Wert. Das Vertrauen della Valles zu Daten geht so weit, daß

[1]) Letzten Endes lösen diese neuen Überlegungen auch die Unklarheit über den Lehrer Giottos auf dem Gebiete der Baukunst und der Bildhauerei; denn — um mich ganz an della Valles Stelle zu versetzen — es bestand keine andere Möglichkeit, als ihn nach Orvieto gehen zu lassen, um von Arnolfo und Lapo, den Schülern des Niccolò Pisano, das Handwerk zu erwerben. Vasari-della Valle, vol. I. pag. LVIII.

[2]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. LIX—LX; es wird dort bedauert, daß nicht auch für die Schulen von Palermo, Neapel Gubbio, Bologna, Parma, Venedig, Ferrara, Mailand, Genua und Turin eine ähnliche Schilderung ihres Entwicklungsganges geleistet werden kann. Für Venedig, Bologna und Neapel liegt zwar genügend Material vor, für die anderen Orte aber fehlt eine systematische Kenntnis der Monumente. Hier ist der kommenden Forschung der Weg gewiesen, besonders auch in dem geäußerten Wunsch einer Geschichte des römischen Mosaikes.

ORT		Malerei	Skulptur
PISA:	Abkunft:	Pisaner Meister, die, seit Tempesti, vor Giunta bekannt waren.	Pisaner Bildhauer vor Niccolò, Vasari-della Valle, vol. I, pag. 269*.
	Künstler:	Giunta, 1236 in Assisi, lebt laut Tempesti bis 1253.	Niccolò, 1225—31 an der arca di S. Domenico in Bologna; 1266 an der Kanzel zu Siena.— Giovanni, 1277 campo santo, Pisa.
SIENA:	Abkunft:	Sienesische Maler vor Guido, Lettere Senesi, vol. I, pag. 251.	Schule des Niccolò.
	Künstler:	Guido, 1221 Madonna in S. Domenico. Ugolino-Duccio-Torriti-Simone.	Agostino e Agnolo Sanesi.
FLORENZ:	Abkunft:	Schule des Giunta in Assisi und Pisa.	Schule des Niccolò.
	Künstler:	1. Cimabue, 1250 in Assisi. 2. Giotto in Assisi und Pisa.	Arnolfo e Lapo, 1266 in Siena u. in Orvieto, Vasari d. Valle II, 120. — Giotto.

irgend benachbarte Lebensverhältnisse zur Annahme einer auch geistigen Abhängigkeit führen. Aber wenn bei der einen Gruppe von Künstlern (Nic-

colò-Agostino e Agnolo, Niccolò-Arnolfo e Lapo), historische Tradition diesen Zustand sichert, so ist bei der anderen Gruppe die Gewißheit ihrer Zusammengehörigkeit eine rein hypothetische (Giunta-Cimabue, Giunta-Giotto, Arnolfo e Lapo-Giotto). Derart bringt diese mit der Chronologie verfahrende Arbeitsart tatsächliche und gefolgerte Zusammenhänge zu Wege. Doch bleibt selbst für die historisch gewissenhaft scheinenden Beziehungen mancher Zweifel übrig, da die Identität der beiden Gehilfen Arnolfo und Lapo, die Niccolò in Siena hatte, mit dem Florentiner Arnolfo nicht bewiesen ist. Die „gefolgerten Zusammenhänge" ruhen zumeist auf einer einfallsreichen Willkürlichkeit. Was hätte wohl der kritische della Valle über einen anderen Autor geschrieben, der 23 Jahre nach dem Tode des Meisters Giunta diesem in Giotto einen Schüler erstehen ließ![1]). In gleicher Weise konnte sich auch della Valles guter Wille bewußt sein, daß der Aufenthalt Cimabues in Pisa gerade so gut für das Gegenteil seiner Ausnutzung verwendbar war.

Um solche Ungereimtheiten zu begründen, ruft della Valle, in seltsamem Widerspruch, den zweiten Komponenten seines Systems an: die Stilistik. Die Präexistenz der Schule von Siena ruhte zunächst auf der gewohnten Rechnung (1221 Guidos Madonna); ihre Trennung von dem Florentiner Kunstkreis vollführt aber eine Unterscheidung der Art. Diese ist, wie die Parallelisierung des Simone mit Giotto zeigt, bei della Valle noch nicht völlig durchgebildet, aber immerhin so entwickelt, daß sie schon grundlegende

[1]) Das letzte über Giuntas Wirken bekannte Datum, mit dem gearbeitet wurde, war 1253; Giotto war 1276 geboren — und konnte trotzdem sein Schüler sein!

Gegensätze begreifen kann, wie die Einschätzung Giottos und die Charakteristik des sienesischen Stiles beweisen[1]).

Bei einem solchen Stand des Wissens und des Sehens della Valles ist die Frage nach der Begründung seiner Einreihung der Schule von Florenz und seiner Einschätzung der künstlerischen Tätigkeit des Cimabue umso dringlicher. Die „certa superiorità" ist den Florentinern seit dem Wirken Giottos nicht bestritten, wohl aber wird ihnen zeitlich die „anteriorità" geleugnet. Diesen Zustand erreicht della Valle, indem er Cimabue als Künstler negiert und vernichtet[2]). Dafür bedient er sich einer Wendung, die das künstlerische Wesen des Cimabue in unverantwortlicher Allgemeinheit (nè bene nè male) kennzeichnet, und er läßt bei seiner Anführung des Vasarischen Wortlautes über das Verhältnis von Cimabue zu Giotto die klare Meinung des Aretiners über diesen Punkt bei Seite; dies wirkt bei einem Vasarikenner vom Schlage della Valles mit verdächtiger Absichtlichkeit.

Der schwerste Vorwurf aber trifft della Valle hinsichtlich der Benutzung seiner stilistischen Urteilsfähigkeit. Erst bestreitet er selbst, um Marco Lastri zu widerlegen, die Möglichkeit einer Qualitätsabschätzung unter den Werken des Ducento; dann arbeitet er, um seinem System Glaubwürdigkeit zu verleihen, im

[1]) Für Giotto vergl. auch Vasari-della Valle, vol. I. pag. LVIII.

[2]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. LII: „e se Giotto veramente la suscitò (nämlich: la pittura), Cimabue, che le fece? — A dirla come la sento, egli mentre spirava ancora la pittura, finì di ammazzarla e la sepellì sotto le sue tavole pesantissime". — Diese Meinung wird beweislos hingeschrieben.

Falle Giunta-Giotto mit stilistischer Begründung. Diese wird sogar das positive Mittel seines ganzen Aufbaues bei den Erörterungen über die Schule von Siena und die Schule von Florenz. Nur bei Cimabue zeitigt diese Methode ein völlig negatives Resultat; zwar nicht, weil sie an und für sich der Grundlagen entbehrte (vergl. Urteil über den sienesischen Stil), sondern weil sie in den erdrückenden Zwang einer a priori feststehenden Speculation geriet.

Es hat eine besondere Bewandtnis mit dem menschlichen Denken und seiner Selbständigkeit, die wir meist voraussetzen. Guglielmo della Valle, der gewiß den Anspruch, ein eigener Kopf zu sein, erheben durfte, vollendet doch nur die chronologischen Bemühungen des XVII. Jahrhunderts und unterliegt daneben dem neuen methodischen Maßstab, den seine eigene Zeit gezeitigt hatte. So sind wir alle an das Wirken der Vergangenheit unsichtbar gebunden und stellen ein Teil Unsterblichkeit der abgeschiedenen, vielleicht vergessenen Geister dar; zugleich aber hält uns die lebendige Gegenwart mit ihrer Kraft wirksamer umklammert, als wir selbst es manchmal möchten.

Aus der zwangvollen, sich innerlich bekämpfenden Vereinigung solcher Kräfte entsteht das Wagnis dieser Forschung, Cimabue zu Grabe zu tragen[1]). Der

[1]) Della Valle kommt noch einmal in seiner Vasariedition auf den Entwicklungsgang der italienischen Malerei zu sprechen (vol. VI. pag. 5—18). Die geschichtliche Gruppierung ist die gleiche wie in vol. I.: Pisa geht mit Giunta und Niccolò, die als Lehrer des Cimabue, Arnolfo und Lapo gelten, voran; an zweiter Stelle folgt Siena, von dessen Künstlern für die Malerei Giacoma da Torrita das Verdienst zugesprochen wird „fu il primo che cominciasse a disegnare con miglior arte le figure e a comporle con qualche giudizio“ (pag. 9). Auf ihn folgen Giotto, Duccio, Simone und die Lorenzetti.

anfängliche Protest gegen Versäumnisse Vasaris rief erst eine Gegnerschaft der Schriftsteller hervor; diese schaffen neues Material und gründen damit ein neues System gegenüber dem Vasarischen. Von der Coordination dieser ehemals noch getrennten Richtungen führt ein logischer Weg zur Subordination, die das XVIII. Jahrhundert erreicht. Ihre unbeständige Seite liegt einzig darin, daß sie fundamentale Tatsachen des neuen Systemes aus dem Wissen der alten Forschung holt.

Zum abschließenden Urteil über die Vasariedition des Padre della Valle gehören an zweiter Stelle die speziellen Anmerkungen zum Text der „Vita di Cimabue"; diese bedeuten, soweit sie allgemeiner Natur sind, nur Folgerungen aus der Prefazione. Deshalb setzt della Valles Kritik sogleich bei Vasaris Satz über den Kunstverlust in Italien mit den Worten ein: „l'Italia sarebbe stata veramente misera, anche dopo che Cimabue era imbarbogito, se non avesse a que' tempi avuto in Pisa, in Siena, e in altre parti de' pittori migliori di esso"[1]). Auch hier ist das Ziel della Valles die Bekämpfung einer einseitigen Heraushebung Cimabues, den er stets im zeitge-

Mit dieser Gruppierung, in der sich auch Einzelcharakteristiken der Künstler finden, ist die Entwicklung vom Ducento zum Trecento erledigt, und der Inhalt wendet sich Masaccio zu (pag. 11). Vergebens wird man ein Wort über Cimabue suchen; dieser existiert nicht mehr als selbständige Potenz (vol. VI. der ed. della Valles ist 1792 erschienen) und wird nur einer beiläufigen Erwähnung als Schüler des Giunta für Wert gehalten. Es muß hier mit Nachdruck festgelegt werden, wie an seine Stelle der Sienese Torrita tritt, und wie dies fast mit den gleichen Charakterisierungsworten, die Vasari für Cimabue gefunden, geschieht.

[1]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. 233.

nössischen Milieu als „Einen unter Vielen“ rangiert. Da della Valle dabei, infolge seiner Sympathien für Pisa und Siena und infolge seines historisch-chronologischen Standpunktes, voreingenommen ist, üben diese Momente auf seine stilistische Anerkennung Cimabues ihren Rückschlag. Derart führt er Vasaris Worte „aggiunse molta perfezione all'arte levandole gran parte della maniera loro goffa“ auf das Maß, das ihm richtig scheint, zurück: „Questa molta perfezione ... non l'ho veduto mai: ho veduto bensì in essa più di maniera goffa, che non ne vedessi in quella di Giunta Pisano, di Guido da Siena, di Fr. Giacomo da Torrita, ed altri del secolo XIII“[1]). Dieser Aussprache della Valles mangelt die beweiskräftige Unterlage; denn wir vermissen auch hier die Confrontation sicherer Werke des Cimabue mit Arbeiten der genannten Meister und eine daraus abgeleitete Abwägung der Werte gegeneinander. Die strikte Bevorzugung eines rein chronologischen Prioritätsbegriffes hält der Vasarischen Würdigung der Franziskustafel Cimabues in Sta. Croce (e lo ritrasse, il che fu cosa nuova) nur das Porträt des Fra Elia auf dem Crucifixus Giuntas in San Francesco zu Assisi vom Jahre 1236 entgegen. Und so wird denn Stück für Stück von dem alten Bau Vasaris heruntergerissen; denn „in Italia, prima di Cimabue non solamente si dipingeva; ma si dipingeva meglio di questo Archimandrita della Scuola Fiorentina“[2]). Diese Behauptung della Valles stützen noch Anmerkungen, die das Entwicklungsbild der italienischen Malerei aus der Prefazione praktisch auf den Text der Vita übertragen. So werden die „Greci“ in Assisi durch Giunta

[1]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. 235.
[2]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. 238.

ersetzt[1]), so werden, bei der Tätigkeit Cimabues als Architekt in Gemeinschaft mit Arnolfo di Lapo, Arnolfo und Lapo als Schüler des Niccolò Pisano erklärt[2]). Das letzte Interesse an Cimabue bezieht sich auf Realitäten des Oeuvres, die in die Anmerkung verwiesen seien[3]).

* * *

Für die ungeheuerlich scheinende Absicht, Cimabue aus der Liste der Künstler zu streichen, wenden wir uns an letzter Stelle zu den Forschungen, in denen della Valle seinem Urteil vorgearbeitet und ihm Unterlagen geschaffen hatte; denn es ist selbstredend, daß ein an und für sich so gründlicher Geist wie der Seine zu einer so schwerwiegenden Entscheidung nicht ohne vorherige Überlegung geschritten ist.
In dem ersten Bande der „Lettere Senesi" behandelt della Valle in dem Brief an d'Agincourt das Problem der Florentiner Priorität und die chronologische und stilistische Deposedierung des Cimabue; denn trotz des Brieftitels „Sopra Guido da Siena" liegt der

[1]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. 239.
[2]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. 242.
[3]) Nach dieser Seite hin erfahren wir, daß sich die Spur der Madonna von Sta. Croce in Florenz verloren hat, pag. 235. Was die Arbeiten in Assisi anlangt, so ist sich della Valle über die Attribution der Fresken der Oberkirche, deren Thema die Geschichten des Alten Testamentes waren, an Cimabue nicht einig; völlig negierend verhält er sich zu den Fresken an den Kreuzgewölben (delle volte), die er, infolge ihrer Güte, sogar Giotto selbst zuschreiben möchte, pag. 240. — Ferner gibt er die Zerstörung der Fresken von Sto. Spirito zu Florenz an und bereichert das Oeuvre (dem Vorbild Bottaris folgend, dessen Commentar überhaupt mit abgedruckt wird) durch das Excerpt aus den Notizie des Padre Richa.

eigentliche Gegenstand des Schreibens in dem genannten Thema[1]).

Zur chronologischen Absetzung Cimabues bot Guidos Madonna vom Jahre 1221 die unbestreitbare Möglichkeit[2]); zudem hatte della Valle, auf Grund von Quellenstudien, eine zahlreiche Malerschar vor Guidos Zeit für Siena glaubhaft gemacht[3]). Dieses Material trägt della Valle als Zeugnis gegen die Unfehlbarkeit Vasaris zusammen. Dieser hatte an Cimabue seine Florentiner Prioritätsforderung entwikkelt, diese aber durch die stilistische Bedeutung Cimabues klar begründet.

Daher — und dieser Umstand macht der wissenschaftlichen Einsicht des Padre alle Ehre — hält della Valle es für notwendig, um auch stilistisch zu unwiderleglichen Resultaten zu gelangen, Cimabues Werke in Florenz und Assisi zu prüfen und daneben das Bilder- und Mosaikmaterial der gleichen Epoche in den Städten Rom, Neapel und Venedig zum Vergleich heranzuziehen[4]). Solch wahrlich ernsthaft anmutende Beschäftigung verleiht dem Negativen des

[1]) Lettere Senesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le belle Arti, vol. I. 1782 Venezia; Lettere Sanesi del Padre Guglielmo della Valle, vol. II. 1785 Roma; der vorliegende Brief, vol. I. pag. 237—256.

[2]) Lettere Senesi, pag. 238 wird Mancini als Zeuge citiert, aus dessen Trattato della Pittura und aus dessen Ms. Cose di Siena die Kenntnis der Madonna Guidos gezogen ist. A. a. O. werden pag. 239 ff. zwei andere Tafelbilder Guidos genannt, die ebenfalls vor Cimabue liegen: 1. Madonna im Dom, cap. Papst Alex VII. 2. Madonna in der Kirche der Compagnia di S. Bernardino zu Siena 1262 datiert.

[3]) Lettere Senesi, vol. I. pag. 241 ff. Quelle: Libro di Biccherna: 1259 maestro Gilio — 1260 Diotisalvi — 1262 Ventura di Gualtieri.

[4]) Lettere Senesi, vol. I. pag. 246: „fui più volte a Firenze, ed in Assisi ad esaminare attentissimamente le pitture attribuite

della Valleschen Ergebnisses an Cimabue eine besondere Kraft.

Aus der ganzen Zahl der traditionell für Cimabue überlieferten Tafelbilder erklärt della Valle den Hl. Franziskus in Sta. Croce für dasjenige, das am meisten geeignet ist, einen entscheidenden Stilbegriff von Cimabue zu gewinnen[1]). Dieser Überzeugung della Valles ordnet sich die Durchsicht des ganzen Oeuvres unter, indem das Dossale von Sta. Cecilia als zeitlich vor Cimabue erklärt wird, die beiden Madonnenbilder aber, die sog. Madonna Rucellai in Sta. Maria novella und die Madonna von Sta. Trinità, als von ein und derselben Hand gemalt angenommen werden, die aber in einer die Manier Cimabues übertreffenden Art arbeitete[2]). Diese Behauptungen sind nicht ins Unbestimmte geäußert, sondern die waltententen Unterschiede werden durch eine Besprechung des Colorites, der Fleischtöne und der Typendifferenzen an diesen Werken, gegenüber der Franziskustafel, begründet. Es ist für della Valle charakteristisch, daß zum Schluß der Franziskustafel, und mit ihr Cimabue, noch ein Todesstoß versetzt wird durch die Erwähnung eines Franziskusbildes des Malers Bonaventura aus Lucca vom Jahre 1235[3]).

Diese erweiterte Einsicht in die Vorstellungen della

a Cimabue... dopo essere stato a Venezia, a Roma, a Napoli visitando le pitture di quei tempi... combinate le cose...".

[1]) Lettere Senesi, vol. I. pag. 255: entscheidend war für die Wahl: „la... monotonìa di colore, e la... infelicità di maniera" — ferner „I tratti del viso pajono fatti con uno stecco; le sue carnigioni sono più secche, e più nere della tavola, e della veste del Santo".

[2]) Lettere Senesi, vol. I. pag. 255: „alcuni Angeli, e figurine della Madonna, che è in Sta. Maria novella sembrano miniature delicate".

[3]) Lettere Senesi, vol. I. pag. 255: entscheidend für die Wahl war bezeichnenderweise ein Ms. des Giulio Mancini.

Valles erklärt die abfälligen Äußerungen seiner Prefazione und händigt den Schlüssel zu seiner stilistischen Einordnung und Absetzung des Cimabue aus[1]). Es kann dem Padre, der bereits über eine genügend geschulte Ausbildung des Auges verfügte, der Vorwurf nicht erspart bleiben, bei dem altertümlichst aussehenden Cimabuebilde des Vasarischen Oeuvres eingesetzt, dieses zum stilistischen Maßstabe erhoben und von ihm her sein Urteil über Cimabues Wirken abstrahiert zu haben. Daß hier eine Absicht waltet, geht aus der präzisen Art hervor, mit der dieser kluge und künstlerisch feinfühlige Kopf die Madonna Rucellai und die übrigen angegebenen Werke mit dem Stil des Franziskus in Sta. Croce unvereinbar findet[2]). Wenn ihn eben nicht Parteilichkeit besessen hätte, so müßte ihm mindestens beigefallen sein, vielleicht die Madonnentafeln oder das Dossale von Sta. Cecilia zum Ausgangspunkt seiner Stilkritik zu nehmen und gegen die Attribution des Franziskus in Sta. Croce zu fechten. Hier rächte sich die Tatsache, daß Vasari kein Werk Cimabues einwandfrei historisch beglaubigt hatte, wie dies für Guido da Siena oder für Giunta der Fall war. Für della Valle jedoch bleibt das seltsame Verfahren übrig, daß er überhaupt den Franziskus herausgreift; so bleibt auch die Frage offen, welchen Maler della Valle sich als Mei-

[1]) Hier liegt der Ursprung der im 19. Jahrhundert in der Person Wickhoffs lebhaften Geringschätzung Cimabues. So wird auch schon bei della Valle die Ursache, daß es die Meister Sienas zu einer weniger allgemeinen Berühmtheit, als Cimabue und Giotto, bei der Nachwelt gebracht haben, darin gesehen, daß die Florentiner Dante als Lobredner (!) gehabt hatten, welcher Autorität die Schriftsteller der Vergangenheit nachgelaufen sind; Lettere Senesi, vol. I., pag. 242.

[2]) Lettere Senesi, vol. I. pag. 255.

ster der aus Cimabues Werk ausscheidenden, so klar charakterisierten Madonnen denkt. Ob er einen unbekannten Künstler vor Giotto, der dann Vasari entgangen wäre, construieren wollte, welcher Schule dieser zuzusprechen sein müßte — solche Probleme bleiben der Zukunft überlassen.

* * *

Trotz mancher Voreingenommenheit und einer besonders ausgebildeten Vorliebe zur Construktion geschichtlicher Zusammenhänge bleibt della Valle eine eigene Bedeutung. Er sucht an der Chronologie des XVII. Jahrhunderts (Cinelli) die Anknüpfung, aber sein Wille führt über das Negative dieser Richtung hinaus. Denn er begnügt sich nicht damit, Vasaris Aufbau als unhaltbar hinzustellen, sondern er leistet einen vollgültigen Ersatz, der mit den Mitteln, sowohl eines historischen Sinnes als der Stilkritik, erarbeitet ist; dadurch unterscheidet sich della Valle von der Auffassung, die das vergangene Jahrhundert von der Streitfrage besaß.

Das Problem der Priorität, oder um bei della Valle zu bleiben, der Posteriorität Cimabues, wird durch Erläuterungen an Bildwerken stilistisch zu lösen versucht (Marco Lastris Forderung); hierbei hatte allerdings einmal schon die Historie und ihr Zahlenwerk den Verstand della Valles gegen Cimabue eingenommen, zweitens durch solchen Zwang seinem Auge die Umschau unter den Werken vorgeschrieben und begrenzt. So ist dieses System des Padre della Valle gewachsen und geworden; es verkörpert, seitdem die Gedankenwelt Vasaris ihren Siegeszug angetreten hatte, die erste umfassende neue Form, die die Manieristen und das Gegenspiel in Ausgleich zu bringen trachtete.

Concentration

Nicht das Besondere an der Bemühung des Padre della Valle wird von Geltung, sondern die allgemeine Tendenz, die ihr zu Grunde liegt. Das Einzelne der Gedanken bleibt auf seine individuelle Untersuchung beschränkt, die als notwendig gefühlte Ordnung zeigt sich von Dauer. So bildet della Valle die Vorstufe des dritten Collektiv-Historikers der Kunstgeschichte Italiens und gibt der im Jahre 1792 zum erstenmal erschienenen „Storia Pittorica della Italia" des Abbate Luigi Lanzi die logische Basis[1]).

Die verschiedensten Zeitverhältnisse haben das Entstehen dieses großen Compendiums verursacht: der Kunstenthusiasmus der Fürsten, die Verbreitung des Interesses für die Fragen der Kunst, die Zunahme der Bildungsreisen auch Privater, der steigende Bilderhandel und schließlich der Geist des XVIII. Jahrhunderts, der auf systematische Darstellung drängte[2]). In der Tat eine umfangreiche Begründung für ein Werk, das die nachgerade natürliche Aufgabe erfüllen sollte, die verstreuten Sonderforschungen zu sammeln und ihren Inhalt, unbeschwert von kritischer Kleinarbeit, in einer fortlaufenden Geschichte zu vereinigen.

Der Schwerpunkt der Storia Pittorica sollte in den künstlerischen Problemen liegen und ihnen gegenüber

[1]) L. Lanzi, o. c. benutzt wurde die ed. III Bassano 1809; die Datierung dorten: vol. I. pag. VII; der zweite Band der ed. I. ist erst 1796 erschienen.

[2]) Diese Ursachen schienen mir wichtiger, als der Anlaß eine Kunstgeschichte für die Großherzogin von Toskana, Maria Louise von Bourbon, zu schreiben, wie Fiorillo, vol. I. pag. XV. angibt.

das in früheren Vite so reichliche anekdotisch-biographische Beiwerk zurücktreten. Lanzi will also Stilgeschichte schreiben. Dieser Vorsatz bedingt nicht allein eine Zusammenfassung des Tatsachenmaterials der Vergangenheit, sondern auch eine solche der bestehenden methodischen Arbeitsmöglichkeiten; daher unsere Überschrift des vorliegenden Abschnittes.

Das Ende unseres dritten Kapitels stellte die verschienen Grundlagen gegeneinander, von denen die Schriftsteller des XVII. Jahrhunderts ihre Urteile herleiteten. Seit dieser Zeit, bis zu den Tagen Lanzis, war das Wissen umfangreicher geworden, und seine Einordnung hatte sich nach bestimmten Richtungen präzisiert; für diese Entwicklung sei an die Namen Marco Lastri und Guglielmo della Valle erinnert. So ist es einleuchtend, daß neben den „avanzamento dell'arte" der „studio delle maniere pittoriche" tritt[1]).

Die „Storia Pittorica della Italia" ist in einzelne Kunstschulen eingeteilt, von denen jede in ihrer Wesensart gekennzeichnet werden soll. Die Zerlegung der Schulkreise in Epochen vollzieht sich nach der Dauer des Stiles, den die großen Künstler einer bestimmten Spanne zu verleihen pflegen, und nach dem Wechsel des Geschmackes, den das Schwinden ihrer Nachwirkung hervorbringt; dem führenden Meister werden die abhängigen Schüler jeweils angegliedert. Dabei stellt Luigi Lanzi das unvermeidliche Manco einer „esatta cronologia" niedriger als die „concatenazione delle idee", die sich derart ergibt[2]).

[1]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. VI.

[2]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. XI/XII. — Im Vorbeigehen möchte ich auch eine Distinction der Kunst im Großen bei Lanzi nicht unerwähnt lassen; nämlich jene Einteilung in figürliche Historien-

Die Grundlagen des Werkes, das für die Malerei eine ähnliche Aufgabe erfüllen will, wie sie Tiraboschi für die italienische Literaturgeschichte gelöst hatte, bestehen in den gewohnten literarischen Aufzeichnungen, Manuskripten, Notizen gelehrter Freunde, denen die Tradition ergänzend beitritt, wie auch wiederum in Signaturen[1]). Nicht nur die Kenntnis der Historiker der Vergangenheit und natürlich der wissenschaftlichen Arbeit des eigenen Jahrhunderts sind Lanzi dienstbar, auch mit den Künstlern seiner Umgebung hat er in Fühlung gestanden und ihren Rat befragt, wie er nicht minder die eigene Umschau unter den wichtigsten Monumenten Italiens betätigte.
Mit solchen Mitteln wird das geschichtliche Verhältnis von Meister und Schüler erörtert; dieser Teil der Arbeit findet, soweit er Namen, Vaterland und Alter der Künstler betrifft, in dem letzten Register-Band der Storia Pittorica, einem wahren „Nuovo Abbecedario Pittorico", seine handliche Fassung[2]).

malerei, die als „die Kunst" gilt, und pittura inferiore, worunter sogar das Porträt, erst recht die Landschaft, das Tierstück, Stilleben, Seestück etc. verstanden werden.

[1]) Baldinucci in unserem III. Kapitel pag. 163 ff. — Es zeugt von einer geschmackvollen Selbsterkenntnis, wenn Lanzi die Urteile der bildenden Künstler (professori) an erster Stelle halten möchte. Nur, da der Beruf des Malers schließlich nicht im Schreiben bestand, ist die Kunstbetrachtung Anderen zur Aufgabe geworden, die sich aber nicht aus der Fühlung mit den Schaffenden bringen sollten; diese unzünftigen Schriftsteller (dilettanti), wie Malvasia, Baldinucci u. a. m., unterstehen daher einer verhältnismäßig niedrigeren Wertschätzung, obwohl auch von Ihnen bekannt ist, daß sie Aussprüche der Künstler (professori) und der Zeitgenossen (pubblico) sammelten. — Lanzi, o. c. vol. I. pag. XXX ff.

[2]) Ferner möchte Lanzi der Kunst als ausgeübtem Handwerk nützen, vol. I. pag. XX. Eine Geschichte der Kunst, ihres Aufstieges und Verfalles, eine Begründung dieses wiederholt einge-

Die letzte Grundlage und zugleich das bedeutendste Ziel Lanzis ist die Kenntnis und Förderung des stilistischen Ausdruckes in der Malkunst (maniere pittoriche). Schon das Lesen über die verschiedenen Zeitstile verschafft, sowohl dem Künstler wie dem Liebhaber, die notwendige Orientierung, wenn auch nicht gleich hinsichtlich des Autors des Werkes, so doch hinsichtlich der Stilrichtung, zu der es gehört. Daraufhin kann die Frage nach dem Meister gestellt und schließlich beantwortet werden, wobei Kupferstiche und Zeichnungen ein wertvolles Hilfsmittel darstellen. Compliziert wird die Entscheidung bei den Malern, deren Werke sich ähnlich sehen; hier verspricht Lanzi durch Zusammenstellung der Differenzen klärend zu wirken. Ein Spezialfall der bedeuteten Zweifel ist auch bei verschiedenen Bildern ein und desselben Meisters möglich; daher müssen die künstlerische Herkunft (maestro), der eigene besondere Stil (la maniera che si formò) des Malers, wie auch dessen Abwandlungen (la maniera che mutò in altra) Beachtung finden[1]).

Neben diese Bemühungen tritt die praktische An-

tretenen Zustandes wird mehr Gutes durch das Beispiel wirken, als die besten Kunstlehren (Gegensatz von: esempio und precetto). In dieser Meinung lebt die gleiche Überzeugung, die neben den Kunstakademien der kleinen deutschen Fürstenhöfe Galerien entstehen ließ. Auch z. B. die Galerie des Städelschen Kunst-Institutes war von ihrem Stifter als praktische Erziehungsstätte neben der von ihm begründeten Kunstschule gedacht.

[1]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. XXIII. — Hier haben die stilwechselnden Manieristen Italiens (Guido, Giordano) besonders anregend und fördernd gewirkt; zu ihrer Kenntnis war eine Erfüllung der im Text erwähnten Forderung unumgänglich. Zugleich ergibt sich hier wieder der Zusammenhang von Produktion und speculativer Einsicht, wie seinerzeit bei Baldinucci und Cinelli.

schauung mit der ausgesprochenen Absicht, die Hände der Künstler zu unterscheiden und die Originale von den Copien zu sondern. Für dieses empfindliche Unterfangen hatte sich die literarische Überlieferung trügerisch erwiesen, da häufiger Ortswechsel oder Bilderverkauf die früheren Angaben ungiltig machte. Auch das Vertrauen zu dem Prestige der berühmten Galerien (dignità de' luoghi) bietet keine sichere Unterlage der Attributionen[1]); denn wie oft war der Wunsch, ein großes Meisterwerk zu besitzen, der Vater der Benennung einer Copie.

Der Kenner kommt also nicht mit äußerlichen Beweisen allein aus, nur die Stilkenntnis (intelligenza delle maniere), die durch Studium und Umgang mit den Bildern erworben wird, bedeutet seine Grundlage; über diese letzten Beschäftigungen (den „uso" und die „meditazione") verbreitet sich Lanzi noch eingehender.

Die erste Bedingung für die arthafte Kenntnis eines Meisters ist die Vorstellung von seiner Zeichnung, die durch das Anschauen seiner Skizzen und Tafelbilder und vorab der Kupferstiche, soweit diese die Werke zuverlässig wiedergeben, erworben wird[2]).

Ferner ist das Colorit, in dem sich noch stärker das persönliche Kunstwollen ausdrückt, als wesentliches Unterscheidungsabzeichen bekannt. Eine ständige Betrachtung und Vergleichung der Gesamttöne, der

[1]) Dieses gegen Baldinucci, vergl. unser Kapitel III pag. 164.

[2]) Den Kupferstichen wird eine Bedeutung zugesprochen, die heute noch recht häufig den Photographien zuerteilt wird; sollen doch sie die Beherrschung der formalen Probleme: des Conturs, der Verkürzung, der Typengleichheit, des Gewandstiles und der Composition, erleichtern und die Vertrautheit mit der originalen Art und Gewohnheit des Meisters fördern.

individuell angewandten Nüancen und bevorzugten technischen Verschmelzungen führt den Liebhaber zur geschulten Kennerschaft. Um aber von dem prima vista Urteil zur offenen Klarheit über den Originalwert eines Bildes zu gelangen, ist die Nahbetrachtung unentbehrlich. Diesem Examen der „Handschrift des Meisters" gegenüber ist Lanzis Rat schon recht verästelt; Unterscheidungen wie „andamento di mano" und „giro di pennello" sind dafür ein sprechender Anhalt[1]). Sogar bis in das Prüfen der Leinwand und der Farben, deren chemische Analyse vorgeschlagen wird, ist diese Arbeitsweise vorgedrungen. Ihre Anwendung und Ausnützung zeitigt einen Erfolg für den gerechten Preis des Kunstwerkes, berechtigt dessen Dasein in den Kunstsammlungen und überliefert dem Willigen Wissen und keinen Irrtum oder ein Vorurteil[2]).

* * *

Dieser Complex von Gedanken und Erfahrungen ist abermals, wie es bei della Valle der Fall war, von zwei Möglichkeiten der Urteilsbildung bestimmt: der Historie und Stilistik.

Aber ehedem sprach die Chronologie das ausschlaggebende Wort, und die Stilistik diente ihr nur als Beglaubigung. Lanzi hält sich den getrennten Charakter der beiden Arbeitsarten vor Augen und

[1]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. XXVIII. vergl. die psychologische Schilderung im Verhalten des Copisten gegenüber dem Original des Meisters: „non potrà nascondere a lungo andare la sua libertà che gli fa mescolar la propria maniera coll'altrui in quelle cose specialmente che men si curano; com'è lo stil de' capelli, il campo o l'indietro".

[2]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. XXIX.

weiß, daß die letzte und sachliche Entscheidung immer bei der Untersuchung am Werk selbst steht. Der breite Raum, den er der „cognizione delle maniere pittoriche“ einräumt, sein Bewußtsein, daß diese als ständiges Correktiv der literarischen Tradition dienen muß, zeigt klar, wie sehr Lanzi die Forderungen der Etruria Pittrice, die Mahnungen Bottaris und nicht zuletzt die von Baldinucci aufgestellten Untersuchungsmethoden beachtet und auszubauen sich bemüht.

Wenn Lanzi somit eine geringere prinzipielle Voreingenommenheit zu Eigen ist, so macht ihn sein versöhnlicherer Charakter und seine weniger brüske Art als Autor uninteressanter als den sienesischen Padre; denn Lanzi möchte nirgends anstoßen und verspricht in den möglichen Controversen auszugleichen oder einen ruhigen Mittelweg einzuschlagen[1]). Hier kommt der Charakter der Storia Pittorica als eines Compendiums zum Durchbruch, ohne daß ihr dies aber die eigene Bedeutung entzieht, wie die folgende Betrachtung des geschichtlichen Inhaltes und der Cimabuebehandlung zeigen.

An der Spitze des geschichtlichen Inhaltes steht die Schule von Florenz. Wollte man darin sogleich einen Gegensatz zu della Valle antreffen, so belehrt der Untertitel dieses ersten Kapitels „Orgini della pittura risorta“, daß es Lanzi auf eine umfassende Schilderung der Hebung der Kunst (miglioramente) in der Landschaft Toskana in der Zeit um 1250 ankommt; er will, unter Berücksichtigung möglichst aller bisherigen bedeutenderen Wissenstatsachen, ein ge-

[1]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. XXXV: „accordare i pareri degli uomini... in questa discordanza ho creduto bene lasciare da banda le cose più controverse; seguir nelle altre il parer dei più“.

schichtliches und stilistisches Milieu gewinnen, in dem dann Cimabue der rechte Platz angewiesen werden kann.

Demnach zerfällt der Stoff Lanzis, soweit er unsere Interessen berührt, in die Behandlung Cimabues selbst und in die Zeit vor Cimabue, der ein kurzer Überblick über die „prähistorische Produktion" vorangeht. Dieser betont, daß Italien auch in den „secoli barbari" nie gänzlich ohne Künstler gewesen ist, daß aber erst gegen die Mitte des Ducento Stilverbesserungen eintraten, die eine national-italienische Kunst annehmen lassen[1]). Der Vollzug dieses Kunstaufschwunges wird chronologisch dargestellt, doch zugleich auf die verschiedenen Kunstdisziplinen verteilt, so daß man noch nicht entscheiden kann, welcher methodischen Orientierung der Vorzug gegeben wird.

Toskana heißt die Landschaft der Kunstbefreiung; dort ist es im Besonderen die Stadt Pisa, in der für die Skulptur die früheste Regung keimt, „a scuotere il giogo de' moderni Greci e a prendere norma degli antichi"[2]).

Mit solchem Wortlaut umschreibt Lanzi das Wirken des Niccolò Pisano; dies hebt jeden Zweifel an seiner methodischen Vorliebe auf und zeigt ihn, trotz aller zahlenmäßigen Präcision, zu einem Maßstab zurückkehren, der dem Vasaris nicht allzufern steht. Zu-

[1]) Lanzi, o. c. vol. pag. 1—3. Man mag sich dorten darüber unterrichten, wie die Kenntnisse über die altchristliche und die frühmittelalterliche Kunst damals noch im Argen lagen. Als Literatur werden citiert: Lami, Dissertazione sui Pittori... und d'Agincourt, Storia dell'arte. Ein paar Daten dienen zur Belebung des Zeitraumes von circa 400 bis 1200.

[2]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. 3.

nächst wird denn auch bei Lanzi die stilistische Herkunft des Niccolò aus der Antike erzählt und die von ihm erreichte künstlerische Leistung charakterisiert und abgegrenzt[1]). Dann erst — und dies geschieht wesentlich kürzer — erwähnt Lanzi die Monumente (das in die Jahre 1225 bis 1231 beglaubigte Schaffen an der arca di S. Domenico, die Tätigkeit in Orvieto, die Baptisteriumskanzel in Pisa) als Anhalt der zeitlichen Einordnung des Künstlers. Diese Gruppierung schwankt nicht zwischen den Gegensätzen der bisherigen Arbeitsweisen, sondern möchte diese einem neuen Ausgleich zuführen, indem sie ihren jeweiligen Sinn und Wert durchschaut.

Das Sehen formt das Urteil Lanzis und verleiht ihm seine Gesetze; die Historie grenzt nur den Raum ab, in dem der Geist sich bewegt.

Als Nachfolger des Niccola Pisano schließt Lanzi Arnolfo Fiorentino, Giovanni Pisano und jenen Andrea Pisano an, der die Schule der großen Plastiker Orcagna, Donatello und Ghiberti gründete, und diesen Meistern ist erwähnungsweise (rammentisi) Giovanni Balducci (rarissimo artefice) beigefügt[2]). Mit der Anführung der beiden sienesischen Bildhauer Agostino und Agnolo ist der Kreis, in dem der miglioramento des Niccolò Pisano fortwirkte, geschlossen; aus dem Zusammenarbeiten der Sanesi mit Niccola wird keine weitere Folgerung auf Schulzusammenhänge und Abhängigkeiten gezogen.

[1]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. 4: „formò uno stile che partecipa del buon antico“ und dann: „Niccola non giunge dove aspirava.“

[2]) Die angenommene Bedeutung des Andrea Pisano rührt von Vasari her, vergl. unser II. Kapitel pag. 77 ff. — Man vergleiche Lanzis unsicheren Wortlaut bei Balducci; dieser Künstler ist lediglich eine Concession an da Morrona, Pisa illustrata ed. von 1812, vol. II. pag. 386.

Der Skulptur folgt das Mosaik, dessen Veredelung Lanzi ebenfalls einem Toskaner und zwar dem Sienesen Jacopo da Turrita zuspricht. Turritas künstlerische Herkunft von den römischen (Cosmaten) oder griechischen Mosaizisten läßt Lanzi offen; jedenfalls macht der Stil der Apsis von Sta. Maria maggiore zu Rom eine Anlehnung Jacopos an den Geschmack der römisch-altchristlichen Beispiele (musaici ... di men reo gusto) wahrscheinlicher, als seine Hinwendung zu byzantinischen Arbeiten, als deren Repräsentant S. Marco zu Venedig gilt. Lanzi selbst fällt das entwickelte Gefühl der Werke in Sta. Maria maggiore auf, und fast widerwillig fügt er sie dieser frühen Epoche ein[1]); aber da, seit Vasari, Jacopo da Turrita mit jenem Fra Jacopo identifiziert wurde[2]), der 1225 die Mosaiken des Baptisteriums zu Florenz arbeitete (ma debolmente, sagt Lanzi), übte die Zahl einen vergewaltigenden Einfluß auf das gesunde Urteil des Auges aus. Denn soweit, daß auf Grund der Stilistik die Historie völlig orientiert und aufgebaut wird, ist Lanzis Denken noch nicht befreit.
Später als das Mosaik trat die Malerei in diese Entwicklung ein und kann daher den Vorsprung der Skulptur nicht mehr ausgleichen. Trotzdem war Vasaris Formulierung, daß es zur Zeit der Geburt Cimabues (1240) fast keine Künstler gegeben habe, unvorsichtig, als er selbst Maler der Epoche Cimabues erwähnte und so den Anstoß zu dem Disput der spä-

[1]) Die Datierung von Sta. Maria maggiore, 1295, noch unbekannt. — Lanzi, o. c. vol. I. pag. 7: „Considerando i lavori di Mino, che ne restano al coro di S. Maria maggiore di Roma, si pena a persuadersi, che sian nati in età si incolta: ma la storia ci astringe a crederlo".
[2]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. 295.

teren Autoren gab. So nennt Lanzi zunächst die Maler, die vor Cimabue in Toskana gelebt haben. Dabei bewirkt die Pisaner Lokalforschung die Anführung einer Pisaner Malerschule, die ihr Können von den „Greci" herleitet und ihre Leistung in anonymen Tafelbildern continuierlich beweist[1]). Ihre Vertretung und ihr Stil werden faßbar mit Giunta Pisano, dessen Wirken Lanzi im wesentlichen nach dem Material Tempestis gibt. Lanzi stimmt soweit mit diesem Autor überein, daß Giunta „supera d'assai la pratica de' Greci contemporanei"; er unterscheidet sich von Tempesti, wenn er beim Vergleich der Fresken zu Assisi mit Cimabues Art bekennt: „in questo genere di dipingere non fosse Giunta forte a bastanza (in paragone di Cimabue)[2]). So ist Lanzis Zweifel, ob sich aus der Schule von Pisa die Malerei über Toskana verbreitet habe, stilistisch fundiert; gegen solch eine universelle Wirkung spricht ihm noch die Existenz von Miniaturenmalern allerorten (Franco Bolognese), die den Aufschwung der Kunst auch ohne Pisa fördern konnten. Wirkte doch in Siena Guido, der „dipingeva nè affatto sul gusto de'Greci"[3]), in Lucca 1235 Bonaventura Berlingieri[4]), und ebendort ist 1588 Deodato beglaubigt, wie für Arezzo durch Vasari Margaritone überliefert war.

Während so in den Städten Toskanas durch Maler

[1]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. 8: „Vi ha pure in duomo ed altrove alcune tavole di quel secolo con immagini di N. Signora... rozze, ma da vedervi la continuazione di quella Scuola medesima fino a Giunta."

[2]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. 10.

[3]) Vergl. für dieses Werturteil die früheren Ausführungen zur Etruria Pittrice in unserem IV. Kapitel pag. 202.

[4]) Bettinelli, Risorgimento d'Italia neglj studj, ist hier von Lanzi als Quelle angegeben.

italienischer Abkunft der Schritt „verso il nuovo stile“ getan wurde, sollte Florenz es nötig gehabt haben um 1250 die bekannten Greci von Sta. Maria novella herbeizurufen „per rimettere la pittura!“ — Hier bildet der von Cinelli her bekannte maestro Bartolomeo mit seiner Verkündigung Mariae in St^ma. Annunziata die Ursache zu Lanzis Dilemma[1]). Er löst es durch ein Zurückgreifen auf Bottaris und Baldinuccis Commentationen; diese Autoren hatten in allen Städten Maler zugestanden, die aber infolge ihrer Qualität nicht gegen Cimabue in Frage kämen. Und doch folgt Lanzi dieser Abschätzung nicht unbedingt nach, und zu dieser unpräcisen Wendung führt ihn Bottaris etwas weichlicher Wortlaut[2]).

Lanzi meint, Vasari hätte die vernachläßigten Meister vom Standpunkt der Gerechtigkeit aus erwähnen müssen, zumal sie es gewesen, die Cimabue vorarbeiteten und der keimenden Kunst einige Erleuchtung brachten.

Trotzdem bleibt für Lanzi Florenz als Centrum und Cimabue als Wurzel der Malerei erhalten, und dies begründet die künstlerische Entwicklung[3]). Denn alle anderen Malerschulen — etwa Siena ausgenommen — welkten dahin, verfielen oder wurden von Florenz aufgesaugt; dieses erhob sich zum Maßstab und hat mit seiner Art blühend die Jahrhunderte durchgehalten. Dieser Inhalt der Zeit vor Cimabue ist von Lanzi nur aufgehäuft, um ein

[1]) Das Wissen kommt nicht von Cinelli, sondern von Lamis Dissertazione, nach der maestro Bartolommeo von 1236—1250 nachzuweisen war.

[2]) Vergl. vorher in diesem Kapitel pag. 192.

[3]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. 14/15. Diese Ausführungen sind gegen della Valle gemünzt.

großartiges Piedestal für die Figur dieses Künstlers abzugeben. Und jemehr dabei Lanzi mit zeitlicher Vollständigkeit verfährt, umso stärker wird der spätere Eindruck seiner Cimabueworte.

Die Cimabuebiographie Lanzis belebt die Tradition und baut ein Charakterbild auf, dem sich keine bisherige Künstlerbesprechung vergleichen kann; und dies ist kein Zufall.

Die adlige Herkunft, die Lanzi Cimabue gibt, sei rasch übergangen, wie es auch mit der della Valleschen Coniektur der Schulzeit bei Giunta geschehen soll; in der ersten Annahme lebt das Vertrauen zu Baldinucci, die folgende Ablehnung ist aus dem Zusammenhang der Gedankengänge Lanzis notwendig[1]). So treten wieder die Vasarischen Greci von Santa Maria novella in ihre alten Rechte als Lehrer Cimabues ein, und hierfür sind, außer der „luce della storia", die byzantinischen Malereien in der unterirdischen Kapelle dieser Kirche maßgebend[2]). Hat sich Cimabue diesen Monumenten angeschlossen, so ist die Franziskustafel in Sta. Croce derart entstanden. Diese möchte Lanzi aber eher der Hand eines Anonymus zuschreiben, da die Qualitäten der Zeichnung und des Colorites den Jugendwerken Cimabues unterlegen sind; für diese gilt das Dossale von Sta. Cecilia als die rechte Vertretung. Jedenfalls endet Cimabues Entwicklung, gleich der vieler seiner Zeitgenossen, in der Überwindung der „greca

[1]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. 15. — Die della Vallesche Coniektur könnte nur Glaubwürdigkeit besitzen, wenn ein Zusammenleben und Arbeiten Giuntas und Cimabues am selben Ort feststände.

[2]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. 16. Verbessert wird an dem Vasarischen Inhalt nur die Behauptung der „cappella Gondi"; vergl. unsere Ausführungen zu Bottari-Richa, pag. 194/195.

educazione“ und erreicht dies durch das Studium der Natur (consultò la natura).

Nun hebt jene Schilderung Cimabues an, die von einem Erlebnis des Meisters spricht, wie es kein Autor, seit Vasari, gehabt hatte und auszudrücken vermochte:

„Non era il suo talento per cose gentili: le sue Madonne non han bellezza; i suoi Angeli in un medesimo quadro son tutti della stessa forma. Fiero come il secolo, in cui viveva, riuscì egregiamente nelle teste degli uomini di carattere, e specialmente de'vecchj; imprimendo loro un non so che di forte, e di sublime, che i moderni han potuto portare poco più oltre. Vasto e macchinoso nelle idee diede esempj di grand'istorie, e l'espresse in grandi proporzioni“[1]).

Schon die beiden Madonnen, jene in Sta. Trinità und die in Sta. Maria novella, berechtigen die hohe Kennzeichnung Lanzis. Jedoch erst die Fresken in der Oberkirche zu Assisi erlauben ein volles Urteil über Cimabues epische Kraft, die in den Geschichten des alten und neuen Testaments besonders hervortritt. Unter den Gewölbefresken weisen die vier Tondi noch Zusammenhänge mit der „maniera greca“ auf; dagegen heben sich die Arbeiten mit den Evangelisten und den vier Kirchenvätern durch eine Neuheit der gestaltenden Einbildungskraft hervor, wie sie sich vorher in keinem Künstler verkörperte. Mit diesen Werken machte die Malerei jenen Schritt nach vorwärts, den das Mosaik durch Torrita in Sta. Maria Maggiore getan hatte.

Schließlich endet Lanzi in der Feststellung, daß die Steigerung, die Cimabue bringt, geistiger Natur ist

[1]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. 17.

und im Rahmen einer reinen Geschichtsbetrachtung nicht zu fassen sein wird; dieses schwerwiegende Moment ist bei einem Vergleich des Florentiners mit den Leistungen in Pisa und Siena nicht aus dem Wege zu schaffen; denn Cimabue „fu il Michelangelo di quella età".

* * *

Knapp zehn Jahre waren vergangen, seit in den Lettere Senesi die Cimabueschätzung ihren Tiefstand erreicht hatte, erst ein Jahr war es her, daß in der sienesischen Vasariedition diese Anschauungen praktisch zur Anwendung kamen, und schon stehen wir wieder vor einer Bewertung, die den Künstler in die ererbten traditionellen Rechte einsetzt.

Im Aufbau des della Valleschen Systems und in seiner völligen Abweisung des Künstlers Cimabue liegt der Keim zu dieser raschen Reaktion. Ihr Vollzug in so milder, fast unpolemischer Form ist eine Folge des persönlichen Temperamentes Lanzis; daß sie dabei von ihrem sachlichen Gewicht nichts einbüßte, belehrt über ihre innere Berechtigung. Die Ruhe mit der Lanzi des Gegners Absicht, um jeden Preis irgend einen anderen Maler Cimabue voranzusetzen[1]), durchschaut, bleibt nicht ohne gewichtigen Eindruck; dabei hält sich Lanzi nicht nur an die Autoritäten des seit fünf Jahrhunderten über Cimabue geäußerten Urteiles, vor dem allein schon die Kritik „non fece nè bene nè male" verblaßt, sondern die Grundlage seiner endgiltigen Überzeugung bildet ein Vergleich der Florentiner Produktion vor Cimabue mit dessen eigener Leistung.

[1]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. 18: „Ha voluto pure anteporre a Cimabue questo o quell'altro pittore della stessa età ...".

Infolge der Genauigkeit, mit der Lanzi alle zeitlich früheren Monumente berücksichtigt, braucht er den Vorwurf der Phrase nicht zu fürchten; denn sein Standpunkt in der Prioritätsfrage und im besonderen bei der Einschätzung Cimabues bewahrt ihn vor einem solchen Verdacht.

Nicht umsonst wurde eine allgemeine Besprechung der Storia Pittorica vorangesandt; sie unterrichtete über den Ausgangspunkt der Arbeit Lanzis und grenzte in den Bekenntnissen über die einzelnen Künstler die Methode ab, aus der seine Bewertung entsteht. So ist die Einteilung des Stoffes nach Schulen keine historische Maßnahme; denn die Voranstellung der Schule von Florenz begründet der Sieg, den ihre Art im Verlauf der Zeiten erntete. Die Durchführung des „risorgimento dell'arte" an den unterschiedlichen Disziplinen beweist von Neuem den grundsätzlichen Maßstab Lanzis. Mit welcher Reife kam dieser in den Ausführungen über die einzelnen Meister (Niccola Pisano, Jacopo da Torrita) zur Wirksamkeit!

So tritt eine Grundlage der Urteilsbildung in unseren Gesichtkreis, die bei Vasari als nicht verdienstlich genug angemerkt wurde; was aber dem Aretiner Recht war, soll Lanzi nicht vergessen sein. Führt er doch die ganze Frage der Erstlingsschaft in der italienischen Kunst zu dem gesunden Boden der künstlerischen Qualität zurück; er besitzt aber zugleich, zu der Belebung dieses Begriffes, völligere Vorstellungen, als sie Baldinucci und Bottari und sogar Marco Lastri zu Eigen waren.

Damit taucht die Frage auf, wie es dem Schriftstellertum am Ende des XVIII. Jahrhunderts möglich wurde, den Weg zu einer gedanklichen Orientierung zurück-

zunehmen, deren geschichtliche Begründung für die Mitte des XVI. Jahrhunderts uns klar geworden war. Die Wandlung des Geschmackes, die um 1250 in Italien einsetzte, beruht nach Lanzi auf einer Wendung zur Antike als des guten Vorbildes und der künstlerischen Norm der Produktion. Dies zeichnet das Schaffen des Niccolò Pisano aus, darin bestehen bei Jacopo da Torrita die besonderen Anzeichen[1]). Bei der Betrachtung Cimabues ist die fördernde Anregung auf die Worte „consultò la natura" beschränkt; dieser Ausdruck soll aber eine ähnliche Rolle spielen, wie sie vorher der Antike erteilt wird. Es bedarf nur der Überlegung, welche Bedeutung das Denken Lanzis mit „natura" verbindet.

Schon die gesamte geistige Verfassung bringt Lanzi zu einem Ausgangspunkt des Sehens, der dem Vasaris verwandt ist; beide Männer lebten in einer absoluten Verehrung der Antike, die nicht ohne Einfluß auf ihre Meinung bleibt. Da diese von einer Formanschauung ausgeht, mußte sie zu einem homogenen d. h. stilistischen Resultat führen. Das verwandtschaftliche Aussehen des Endergebnisses Lanzis und Vasaris begründet sich in dem classizistischen Charakter der Epoche, der Lanzi angehörte. Auch bei den Historikern der Frührenaissance, wie erst recht bei Giorgio Vasari, war also eine classizistische Grundstimmung vorhanden; wir durften diesen Ausdruck dorten nicht anwenden, da er nur für das ausgehende XVIII. Jahrhundert Prägnanz besitzt. Mit dieser Gesamterkenntnis kehren wir zu der Cimabuewertung Lanzis zurück und stellen die

[1]) Gerade in dem letzteren Falle ist es interessant anzumerken, wie wenig noch im Jahre 1792 eine reinliche Trennung der Vorstellung „Antike" von der Vorstellung „altchristlich" bestand.

Frage, was wohl ein Künstler, wie Jacques Louis David, als er den Schwur der Horatier (1784) malte, unter „nature“ verstanden haben wird? — Die Reminiszenz an das Bild bleibt die Antwort nicht schuldig.

Im Sinne eines allgemeinen Zeitgeistes muß es erlaubt sein, die „natura“, die Lanzi für Cimabue in Anspruch nimmt, nicht weitabgelegen von der Terminologie des römischen Classizisten französischer Nation zu taxieren[1]).

Natürlich gilt diese Auslegung nur für den Geschmackssinn, der in der Wendung Lanzis lebendig ist; sie selbst stammte von Vasaris Vita di Cimabue her[2]), wie man denn überhaupt in der ganzen Darstellung, die Cimabue zu teil wird, die bewußte Rückkehr zu Vasari als dem Ausgangspunkt einer fruchtbaren Erörterung des Gegenstandes spürt.

Lanzi greift die Gedanken der Editoren Bottari und della Valle auf; nur glaubt er nicht sie durch eine Commentierung des Urtextes erfüllen zu können, sondern er versucht ihnen durch eine selbständige, neue Form anschauliches Leben zu verleihen. Soweit bedeutet Lanzi für das XVIII. Jahrhundert, unter Berücksichtigung des Wissens dieser Epoche, eine ähnliche Erscheinung, wie sie der Kunsthistoriographie vor etwa hundert Jahren in Baldinucci geworden war; aber diese Behauptung kann nur für die

[1]) Vergl. als erweiternde Bestätigung dazu: Lanzi, o. c. vol. I. pag. 20: „Eran marmi antichi a Firenze... e il loro merito se già era accreditato per l'esempio di Niccola e di Gio. Pisani, non potea ignorarsi da Giotto, a cui natura tanto avea dato sentimento pel buono e pel bello“; also sogar in der Vita di Giotto eine Annahme der Antike als des Agens zur restauratione della pittura.

[2]) Vasari-della Valle, vol. I. pag. 235: „l'ajutò in poco tempo talmente la natura...“.

äußere Tendenz der Storia Pittorica aufrecht erhalten werden. Denn bei der inneren Struktur trennt Lanzi, den Zeitgenossen della Valles, von Baldinucci der Wille zur Subordination. Ehemals waren, sowohl die Rückkehr zu Vasari, wie Malvasias Gegnerschaft zu dem Aretiner, dogmatisch. Della Valles Zweifel an dem großen Werk des Malerbiographen entstanden durch das Verranntsein in einen Maßstab der Dinge, der ihm allein zuverlässig schien; die gleichzeitige Einwirkung der Stilistik auf della Valle sei hier, als sekundäres Moment, absichtlich vernachlässigt.

Luigi Lanzis Bedeutung besteht darin, daß er alle vorherigen Bemühungen, deren Inhalt und Methode, zusammenfaßt und abwägt. So gelangt er zu einem Zustand, der am besten in dem Worte der Überschrift dieses Abschnittes ausgedrückt ist, zur Concentration. Zwei Gründe führen zur Wahl dieses Kennwortes. Einmal die umfassende Sammeltätigkeit, die Lanzi dem historisch-zahlenhaften Material der einen Gruppe von Forschern gegenüber übt; ferner die tiefe Einsicht, mit der Lanzi diese geschichtlichen Realitäten einer Bewertung unterstellt, die für den Gegenstand, dem sie dienten, einzig sachgemäß und natürlich war.

In diesem krönenden Abschluß, den die Kunsthistoriographie des XVIII. Jahrhunderts findet, lebt etwas von der logischen Schönheit, die die Entwicklung der Kunstmittel im Quattrocento an sich trägt. So überrascht auch hier das Tempo, in dem die geistigen Vorgänge sich vollziehen. Eben erst hatte Lastri in der Etruria Pittrice (1791) fast zaghaft die sachliche Methode gefordert; dieser widerstrebte in della Valle (1782—1785—1791) die Kraft einer einseitigen Überzeugung. An der Einlösung des Einen, wie an

der Überwindung des Anderen ist das innige Verständnis zu ermessen, das Lanzi dem Stoffe, seinem Umfang und seiner Behandlung, entgegenbringt.
In dieser Zerlegung drückt sich die doppelte Aufgabe aus, die Lanzi gestellt war. Er geht dem Erwerb an Kenntnissen, wie er im XVII. Jahrhundert eingesetzt hatte, bis in die wesentlichsten Kleinigkeiten nach; so zollt er dem Gegenspiel, der Chronologie und der Historie jenen Respekt, den diese als Bemühung um die Quantität des Wissens fordern konnten. Somit bedeutet der Umfang der Arbeit Lanzis, die Concentration aller Anstrengungen Vasari zu bereichern und zu verbessern.
Den großen Altmeister der Kunstgeschichte umzudeuten, weist Lanzi von sich; dafür zeugt der Inhalt seines Werkes. Gerade die kompakte Schätzung des historisch arbeitenden Schriftentumes bei Lanzi trägt in sich die Veranlassung, dieses einer Methode unterzuordnen, die aus dem Stoff selbst sich herleitete. Diese Methode konnte nur in dem künstlerisch-stilistischen Maßstab bestehen, der sich aus dem Gegenstand ergab, wie die Frucht aus der Blüte reifen muß. Dieses Verhalten Lanzis bedeutet die Concentration auf die wesenhafte Seite der Materie und mußte zu Vasari, als dem Größten, der sich in solch echter Richtung betätigt hatte, zurückführen.
Der große Streit um Cimabue hatte sich auf den Gegensatz zwischen Stilistik und Historie zugespitzt. Indem Lanzi die Stilistik als die blutsverwandte Arbeitsart erkannte, bereicherte er nicht gleich unser Wissen über Cimabue, entließ uns jedoch mit einem Gefühl für die Werke dieses Künstlers, das die wichtige Grundlage seiner Rangierung bleibt. Dieses Gefühl sucht noch nicht in einem kritisch-wissenschaft-

lichen Apparat die logische Begründung, aber wir spüren die Nähe der Kunsthistorie, die aus der Vereinigung des bisher solang Widerstrebenden geboren werden sollte.

Luigi Lanzi ist hierbei ein Pfadfinder und Wegweiser, weniger durch die Aufstellung eines eigenen Systems, als durch die abwägenden und nach Qualitäten untersuchenden Bemerkungen, mit denen er den Systemen seiner Vorgänger nachgegangen ist. Durch solche Correktur der Autoren, die etwa seit Mancini bis della Valle des Rätsels Lösung versuchten, legt Lanzi das Fundament für die Aufgabe des anbrechenden XIX. Jahrhunderts.

Beispiele, die nach dem Inhalt unseres Versuches herausgegriffen sind, lassen Lanzis Bedeutung nach dieser Seite einsehen.

Der erste Künstler, der ehedem die Vasarische Cimabuewertung entkräftete, war Guido da Siena. Bisher hatte ihn Lanzi nur als Correktur des historisch verfehlten „spentone affatto il numero degli artefici" Vasaris erwähnt, wie er ihn als Gegenbeweis anführte für die alleinseeligmachende Wirkung der Schule von Pisa des Padre della Valle. Wenn Lanzi von den Werken des Guido spricht[1]), kommt er durch den Vergleich der Madonna von 1221 mit den Madonnen Cimabues zur stilistischen Klarheit über Guido selbst und damit zur Gerechtigkeit gegen Cimabue. Lanzi gesteht Guido gerne zu, daß er sich von dem Stil der „Greci" abgewandt hatte, und dieses Verdienst wird durch den Gesichtsausdruck und den Gewandstil der Madonna Guidos begründet[2]). Eine

[1]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. 306.

[2]) Lanzi, o. c. vol. I. pag. 307. Man höre den ganz anderen

Vergleichung mit den Madonnen Cimabues in Florenz klärt aber sofort die Distanz, die hinsichtlich des Colorites, der Fleischfarben und des psychologischen Lebens des Bambino besteht; die chronologische Priorität und der stilistische Vorzug sind derart von Lanzi in das gerechte Verhältnis gebracht (Gegensatz von: età und grado, bei Lanzi).

In gleicher Richtung bewegt sich Lanzis Erledigung der venetianischen Frage (Ridolfi). Die Mosaiken von S. Marco kommen, da Lanzi lediglich eine Geschichte der Malerei schreibt, aus diesem Grunde nicht in Betracht; aber sie haben auch mit der „pittura risorta" als Stilbegriff keine Verbindung. Die Existenz von Malern (und Mosaizisten) ist für Venedig, selbst für eine so frühe Zeit wie das XI. Jahrhundert, garnicht zu bestreiten; aber der Stil (ancorchè rozzo, pur non greco) dieser Maler macht sie als Gegenwerte gegenüber Cimabue hinfällig. Lanzi ist sich der Sicherheit dieser Abschätzung bewußt; so geht er in dem venetianischen Kapitel auf keine Gemälde vor Giottos Zeit näher ein[1]).

Bei der Erörterung des bolognesischen Problemes Malvasias treffen wir auf eine scheinbar schwache Seite Lanzis, indem er den Werken eines Guido, Ventura und Orsone gegenüber mit einer etwas allgemeinen Gleichgiltigkeit verfährt. Bo-

Wortlaut bei Guido da Siena, der dem vorher in unserem Text angeführten über Cimabue entgegengehalten werden mag: „Il volto di questa sacra immagine è amabile, nè partecipa di quel bieco, che fa il carattere de'greci; e nel vestito ancora vedesi qualche orma di nuovo stile".

[1]) Lanzi, o. c. vol. III. pag. 5—7. Hier also trifft sich Lanzis bewußter Standpunkt mit Ridolfis Dogmatismus, vergl. unser III. Kapitel pag. 132; denn auch Ridolfi konnte erst mit Guariento zu fester künstlerischer Wertung schreiten.

logna lebt als Stadt der Carracci und deren Nachfolge im Bewußtsein Lanzis. Derart hält er den Vergleich der Primitiven Bolognas mit Cimabue nicht für nötig. Wir sehen gerade in solchem Verhalten ein bezeichnendes Merkmal der Art Lanzis. Der späte Aufschwung, den Bologna zur stilistischen Selbständigkeit nimmt, genügte dem Historiker Lanzi zu der gegenüber Malvasia beobachteten Haltung; denn die Bolognesen empfingen zwar nicht die Anfänge der Malerei überhaupt von Florenz, wohl aber den „miglioramento", der ihre spätere Blüte ermöglichte. Wir wissen, wie dieser Umstand der ganzen Ausrichtung der Gedanken Lanzis zu Folge entscheidend ins Gewicht fällt[1]).

* * *

Somit war in der italienischen Geistesarbeit eine präzise Entscheidung für die Behandlung des kunsthistorischen Stoffes getroffen. Noch kurz ehe das Jahrhundert sich seinem Ende zuneigte, war der Weg zur Wissenschaft nicht nur gefunden, sondern auch eröffnet. An dieser Wissenschaft, die sich nunmehr im XIX. Jahrhundert allmälich entwickelt, haben aber alle Nationen in ihrer Weise mitbauen geholfen. Daher wenden wir uns nicht sogleich zu der Betrachtung der aus Lanzi folgenden Consequenzen; denn vorher muß darüber unterrichtet sein, wie die führenden Völker Europas zu einer Anteilnahme und Mitarbeit an dem vorliegenden Stoff gelangten.

Erst wenn diese Erkenntnis in einigem Umfang vermittelt ist, wird an den Zusammenhang wieder angeknüpft, den wir bis jetzt verfolgt haben und von dem wir uns zur Zeit notgedrungen wegwenden.

[1]) Lanzi, o. c. vol. V. pag. 3/4 und pag. 11.

Verzeichnis der benutzten Literatur

A:

Albertini, Francesco: Memoriale di molte statue etc., vergl. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei ed. Jordan, Leipzig 1869 vol. II. pag. 433 ff.
Allegherius, Petrus: super Dantis ipsius genitoris commoediam commentarium ed. Nannucci, Firenze 1846.
Angeli, Franciscus Maria: Collis Paradisi Amoenitas, seu Sacri Conventus Assisiensis Historiae, Montefalisco 1704.
Anonimo Morelliano: s. u. Frimmel.

B:

Baglione, Giovanni: Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti, Roma 1642.
Baldinucci, Filippo: Notizie de' Professori del Disegno, ed. Manni, Firenze 1747 und ed. Gius. Piacenza, Torino 1768.
Baldinucci, Filippo: Raccolta di alcuni opuscoli da F. B. ed. Bonducci, Firenze 1765.
Biagioli, Giosafat: La Commedia di Dante, Mailand 1829.
Bianchi, Brunone: La Commedia di Dante, Florenz 1883.
Bocchi, Francesco: Le Bellezze della Città di Firenze, ed. Cinelli, Firenze 1677.
Bottari, Giovanni: s. u. Vasari.
Borghini, Raffaello: Il Riposo, Firenze 1584.
Burckhardt, Jacob: Die Cultur der Renaissance in Italien, Leipzig 1899.

C:

Carducho, Vincencio: Dialogos de la Pintura su Defensa, Origen, Essēcia, Difinicion, Modos y Diferencios, 1633.
Cinelli, Giovanni: L'Anonimo d'Utopia a Filalete, Ms. der Biblioteca nazionale zu Florenz cl. XVII cod. 22.
Commenti alla Divina Commedia s. u. Fanfani und Torri.

D:

Della Lana, Jacopo: La Commedia di Dante col commento di J. d. L., Bologna 1866—1867.
(Della Valle, Guglielmo): Lettere Senesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le belle Arti, Venezia 1782.
Della Valle, Guglielmo: Lettere Sanesi, Roma 1785.
Della Valle: s. u. Vasari.
Del Migliore, Ferd. Leopoldo: Firenze città nobilissima illustrata, Firenze 1684.
Dvořak, Max: Über Rintelens Giotto, Kunstgeschichtliche Anzeigen, Innsbruck 1911, pag. 90 ff.

F:

Fabriczy, Carl von: Vite d'Artisti di G. B. Gelli, Repertorium f. K.-W. 1896, vol. XIV pag. 353 ff.
Fanfani, Pietro: Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV., Bologna 1868.
Félibien, André: Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres, Paris 1666—1685.
Fiorillo, J. D.: Geschichte der zeichnenden Künste, Göttingen 1798.
Fontana, Gius.: Due documenti inediti riguardanti Cimabue, Pisa 1878.
Frey, Karl: Il Codice Magliabechiano, Berlin 1892.
„ „ : Il Libro di Ant. Billi, Berlin 1892.
„ „ : Studien zu Giotto, Jahrb. d. kgl. pr. K.-S. vol. VI.
„ „ : s. u. Vasari.
Frimmel, Theodor: Der Anonimo Morelliano, Quellenschriften z. Kunstg., Wien 1888.

G:

Gelli, Gio. Battista: Vite d'Artisti ed. Gir. Mancini, Archivio stor. ital. ser. V vol. XVII, pag. 36 ff.
Ghiberti, Lorenzo: Denkwürdigkeiten ed. v. Schlosser, Berlin 1912.
Gildemeister: Dantes göttl. Komödie, Berlin 1900.
Gronau, Georg: Zu den Künstlervite des G. B. Gelli, Repertorium f. K.-W. 1897, vol. XX pag. 23 ff.

H:

Hegel, Carl: Über den historischen Werth der älteren Dantecommentare, Leipzig 1878.

I:

Imola, Benvenuto da: Comment. in Dantis Comoed., ed. Lod. Ant. Muratori, Antiquitates Ital. med. aev. tom. I. Mediolani 1738.

K:

Kallab, Wolfgang: Vasaristudien, Wien-Leipzig 1908.
Kraus, Franz Xaver: Dante, sein Leben und sein Werk, Berlin 1897.

L:

Landino, Cristoforo: Sopra l'origine e lo sviluppo della pittura e scultura ed. K. Frey, il Codice Magliabechiano, Berlin 1892 pag. 118—120.
Lanzi, Luigi: Storia Pittorica della Italia, Bassano 1809.
Lastri, Marco: L'Etruria Pittrice, Firenze 1791.
Lomazzo, Gio. Paolo: Trattato dell'arte della pittura, Milano 1584.

M:

Malvasia, Carlo Cesare: Felsina Pittrice, Bologna 1678.
„ „ „ : Le pitture di Bologna, Bologna 1686.
Mancini, Giulio Cesare: Alcune considerazioni intorno a quello che hanno scritto alcuni Autori in materia della pittura etc., Ms. v. 1621 der Biblioteca Vaticana Rom, cod. Barb. 4315 und cod. Capp. 231.
Mander, Carel van: Het Leven der Schilders, Alkmaar 1604.
Mini, Paolo: Discorso della nobilità di Firenze e de' Fiorentini, Firenze 1593.
Morrona, Alessandro da: Pisa illustrata, Livorno 1812.

P:

Piccolomini, Paolo: La vita e l'opera di Sigismondo Tizio, Siena 1903.
Philalethes: Dantes göttl. Komödie, Leipzig 1868.
Plinius: The elder Plinys chapters oft the history of art, ed. Seller, London 1896.

R:

Richa, Giuseppe: Notizie delle Chiese Fiorentine, Firenze 1754 bis 1761.
Ridolfi, Carlo: Le meraviglie dell'arte, Venezia 1648.
Rintelen, Fritz: Die Madonna Rucellai, Sitzungsberichte der Kunstgeschichtl. Gesellschaft No. VII, Berlin 1911.
Rintelen, Fritz: Dante über Cimabue, Monatshefte f. K.-W., Leipzig 1913.
Rintelen, Fritz: Dante über Cimabue II, Monatshefte f. K.-W., Leipzig 1917.
Rumohr, Friedrich von: Italienische Forschungen, Berlin 1827.

S:

Scartazzini: Enciclopedia Dantesca, Milano 1896 ff.
Schlosser, Julius von: Nachruf für W. Kallab, Jahrb. d. allerh. Kaiserhauses, Wien 1907, vol. XXVI pag. 255 ff.
Schlosser, Julius von: Ghibertis Denkwürdigkeiten, Kunstgesch. Jahrbuch d. Zentralcommission, Wien 1910, pag. 105 ff.
Schlosser, Julius von: Materialien zur Quellenkunde d. Kunstgesch., Wien 1914—1916.
Schlosser, Julius von: s. u. Ghiberti.
Serie degli Uomini i più illustri nella pittura, Firenze 1769 bis 1775.
Soprani, Raffaello: Le vite de' pittori genovesi, Genova 1674.
Strzygowski, Josef: Cimabue und Rom, Wien 1888.
Supino, Benvenuto: Arte pisana, Firenze 1904.

T:

Tempesti, Rainiero: Discorso accademico sulla storia letteraria di Pisa, Pisa 1787.
Tempesti, Rainiero: Serie degli uomini più illustri pisani, Pisa 1790.
Thode, Henry: Franz von Assisi, Berlin 1885.
Thode, Henry: Strzygowski Cimabue u. Rom, Repert. f. K.-W. 1889, vol. XII pag. 65 ff.
Thode, Henry: Sind uns Werke des Cimabue erhalten? — Repert. f. K.-W. 1890, vol. XIII pag. 25 ff.
Tiraboschi, Girolamo: Storia della letteratura italiana, Firenze 1806.
Torri, Alessandro: L'Ottimo Commento della Divina Commedia, Pisa 1828.

V:

Vasari, Giorgio: Le Vite de'più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori, Firenze 1550, Torrentini.
Vasari, Giorgio: Le Vite etc. Firenze 1568, Giunti.
„ „ : Le Vite etc. Bologna 1647, Dozza.
„ „ : Le Vite etc. Bologna 1663, Manolessi.
„ „ : Le Vite etc. Roma 1759, ed. Gio. Bottari.
„ „ : Le Vite etc. Livorno 1767, Coltellini.
„ „ : Le Vite etc. Firenze 1771, Stecchi.
„ „ : Le Vite etc. Siena 1791, ed. della Valle.
„ „ : Le Vite etc. Firenze 1878, ed. G. Milanesi.
„ „ : Le Vite etc. München 1911, ed. Karl Frey.
Venturi, Adolfo: Storia dell'Arte, Milano 1907.
„ , Lionello: Studii su Michelangelo da Caravaggio, L'Arte 1910 pag. 191 ff.
Villani, Filippo: De famosis civibus, Wien-Leipzig 1896.
Vitruvius: De architectura, Leipzig, Teubner.

W:

Wackernagel, Martin: „Cimabue" in Thieme und Beckers Künstlerlexikon, vol. VI.
Wadding, Lucas: Annales Minor., Lugdunum 1625.
Weigelt, Curt: Duccio di Buoninsegna, Leipzig 1911.
Wickhoff, Franz: Über die Zeit des Guido von Siena, Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, vol. X, 1889.
Winckelmann, Johann: Geschichte der Kunst des Alterthumes, Dresden 1764.
Witte, Carl: Dantes göttl. Komödie, Berlin 1865.

Namenregister

Künstler

A:

Agostino und Agnolo Sanesi, ihre Stellung in Vasaris System 75/76, 140, 224; 226, 247.
Arnolfo di Lapo, seine Stellung in Vasaris System 68, 141, 199. Trennung bei della Valle (und Baldinucci) in Arnolfo und Lapo 224, 229.

B:

Balducci, Giovanni, 247.
Bartolommeo, maestro, 155, 250.
Berlinghieri, Bonaventura, 249.
Boccanera, Marino, 140.
Bonano, 210, 223.
Buffalmacco, Bonamico, 79.
Buschetto, 210.

C:

Cimabue, Giovanni, Erwähnung und Stellung bei Dante 23—34. Philalethes über C. 27. Wickhoff über C. 28—30. Schlosser über C. 30—32. Rintelen über C. 32—34. Frühestes biograph. Detail über C. 36. Früheste Angabe eines Werkes 39, 196. Erste stilistische Characteristiken 43, 44, 47. C. der Lehrer Giottos 49, 226. Weitere Werke s. Hand 52. Erste Werkekataloge 55 ff. Cs. Stellung in Vasaris System 67 ff., 141. Cs. Schulerziehung 81, 84, 87. Die maestri greci als Lehrer Cs. 81, 85, 91, 194, 199, 214, 225, 251. C. als Architekt 82. Familienherkunft 83, 102, 144, 160, 251. Todesdatum 88. Künstlerische Characteristik 95, 97 ff., 111, 146, 226, 236, 252. C. Objekt des Prioritätsstreites 118, 129, 132, 146 ff., 188, 191 ff., 200, 204, 205 Anm., 216, 237/38, 253 ff., 258/59. Datierungsversuche 147. Neue Werke seit Vasaris Catalog 161, 195 ff., 251. Giunta als Lehrer Cimabues 214, 224, 234.

D:

David, Jacques Louis, 256.
Deodato, 249.

Diotallevi, 223.
Diotisalvi, 192.
Duccio, 47, 86, 225.

F:

Ferrari, Gaudenzio, 123.

G:

Gaddi, Gaddo, 58, 69, 84, 141.
Giotto, 71, 73, 112, 142, 158, 167, 225, 226, 229.
Giunta, Pisano, 202, 207 ff. Biographie 211 ff.; 222, 224, 226, 229, 249.
Guariento, da Padova, 132.
Guido, da Bologna, 133, 260.
Guido, da Siena, 127, 202, 222, 225, 249, 259.

M:

Maitani, Lorenzo, 226.
Memmi, Simone, 225.
Margaritone, 69/70, 141, 145/146, 160, 249.

O:

Orsone, 133, 260.

P:

Pisani, Niccolò e Giovanni, 68/69, 75, 142, 158, 210, 223, 246.
Pisano, Andrea, 77 ff., 143, 247.

R:

Rusuti, Jacomo da, 128.

T:

Tafi, Andrea, 69, 71, 158.
Torrita, Jacopo da, 128, 226, 231 Anm., 248.

U:

Ugolino, da Siena, 140, 225.

V:

Ventura: 133, 260.

Autoren

A:

Albertini, Francesco, 52, 196.
Angeli, Maria Franciscus, 207 ff., 213.

B:

Baldinucci, Filippo 58. Entstehung der Notizie de'Professori del Disegno 137. Einteilung der Notizie 139. Bs. System 139, 140, 157/158. Cimabuevita 143. Apologia 148. Sein Verhalten zu Vasari 142, 150, 154. Methoden seiner Urteilsbildung 163 ff. Bs. Nachwirkung im XVIII. Jahrhundert 191, 193, 198 ff., 204. Della Valle über B. 220/221.
Billi, libro di Antonio, 54 ff., 58, 86, 95.
Boccaccio, 84.
Bocchi, Francesco, 121, 196.
Bottari, Giovanni, 188, 190 ff., 195, 199, 204, 220, 250, 256.
Borghini, Raffaello, 119, 196.

C:

Cinelli, Giovanni, 152 ff., 214, 238, 250.

D:

Dante, 23 ff., 43, 49, 50, 61, 88.
Della Valle, Guglielmo, 188, 218 ff. Urteil über Vasari 219, 221, über Baldinucci 220, 221, über Bottari 220, über Lastri 222. Das System des della Valle 223 ff. Besprechung seiner Cimabueplacierung 230 ff. Della Valles Urteile über Werke Cimabues 235 ff Verhältnis zu Lanzi 244, 253, 256.
Del Migliore, Ferd. Leopoldo, 161 Anm., 196.

F:

Félibien, André, 134, 148.
Florentiner anonymer Dantecommentar des XIV. Jahrh. 37 ff.
Frey, Karl, 58, 88.

G:

Gelli, Gio. Battista, 59 ff., 86.
Ghiberti, Lorenzo, 45 ff., 56, 58, 61.

L:

Landino, Cristoforo, 50 ff., 55, 58, 60, 83, 200.
Lanzi, Luigi, Entstehung und Art s. storia pittorica 238 ff. Beeinflussung v. Baldinucci und Lastri 245. System Lanzis 245 ff. Urteilsbildung Lanzis 247 ff. Verhältnis zu Bottari, della Valle, Baldinucci 256. Lanzis Bedeutung 257 ff.
Lastri, Marco, 201 ff., 215, 238.
Lomazzo, Gio. Paolo, 123, 127, 148.

M:

Magliabechiano, il codice, 57 ff., 84, 95.
Malvasia, Carlo Cesare, 132 ff., 148, 153, 166 ff., 214.
Mancini, Giulio Cesare, 126 ff., 134, 148/149.
Mini, Paolo, 122.

O:

Ottimo, Commento della Divina Commedia, 35 ff., 55, 60, 83, 110, 200.

P:

Philalethes, 27.

R:

Richa, Giuseppe, 39, 194 ff., 199.
Ridolfi, Carlo, 130, 134, 148.
Rintelen, Fritz, 31 ff., 39 Anm.
Rumohr, Friedrich von, 27.

S:

Schlosser, Julius von, 30, 47, 52.

T:

Tiraboschi, Girolamo, 204, 241.
Tempesti, Rainiero, 210 ff.

V:

Vasari, Giorgio, Verhältnis zu Gelli 60. System Vs. 67 ff., 141. Autopsie 85, 94, 96, 101, 104, 109, 112/113. Religiöse Motivierung 89. Maniera greca 91 ff., 215. Vasaris Persönlichkeit 92. Vs. Arbeitsart 94. Neue Tendenzen der Cimabuevita v. 1568, 102 ff. Wirkung

auf Italien 117 ff., Manieristen 119 ff. Lomazzo über Vasari 124. Vasarigegner 125 ff. Restauration Vs. 136 ff. Vasaris Arte 154. Vasariausgaben 188. Bottari über Vasari 190/191. Bereicherungen des Vasarischen Cimabueoeuvres 195. Della Valle über V. 219, 221. Lanzi über Vasari 250, 251. Lanzis Verhältnis zu Vasari 254/255, 258.
Villani, Filippo, 42 ff., 50, 61, 82.

W:
Wadding, Lucas, 207.
Wickhoff, Franz, 28 ff., 58, 237 Anm.
Winckelmann, Johann, 205.

Im gleichen Verlage sind erschienen:

Der Bamberger Domschatz Von E. Bassermann-Jordan und Wolfgang M. Schmid / Gr. Fol. (48:37 cm) / XX, 66 Seiten mit 120 Abbildungen, davon 69 Lichtdrucke (im Text) und 51 (auf 24 Tafeln) in Heliogravüre / In Leinen geb. M. 180.—

Adolfs Bayersdorfers Leben und Schriften. Herausgegeben von H. Mackowsky, A. Pauly und W. Weigand / Gr. 8° / 508 Seiten mit 2 Bildnissen / Geheftet M. 7.—, in Leinenband M. 8.—

Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und Renaissance Von Elfried Bock / Gr. 8°. / 143 Seiten mit 105 Abbildungen / Geheftet M. 8.—

Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens von Albert Dresdner / 8° / Geheftet M. 8.—, geb. M. 9.—

Niccolo da Liberatore, genannt Alunno Eine kunsthistorische Studie. / Von Dr. Rudolf Ergas. / Gr. 8° / 134 Seiten Text mit 67 Abb. / Geh. M. 6.—

Die Altmünchner Goldschmiede und ihre Kunst
Von Max Frankenburger / Mit 132 Abbildungen / Geheftet M. 22, in Leinen M. 24.—; in Halbleder M. 28.—

Michelangelo Buonarroti als Architekt Von Heinrich von Geymüller / Groß-Folio / 57 Seiten Text mit 41 Abbildungen, dazu 14 Tafeln in Kupferstich, Lichtdruck und Lithographie / In Mappe M. 200.—

Raffaels Palazzo Pandolfini in Florenz Von Heinrich von Geymüller / Groß-Folio / 12 Seiten Text mit 13 Abbildungen, dazu 6 Tafeln in Kupferstich und Lichtdruck / In Mappe M. 75.—

Eine deutsche Stadt Bilder zur Entwicklungsgeschichte der Stadtbaukunst von Karl Gruber / Folio / 24 Seiten Text mit 6 Bildertafeln / In Mappe M. 6.—

Die gotische Monumentalplastik in Schwaben Ihre Entwicklung bis zum Eindringen des neuen Stils zu Beginn des XV. Jahrhunderts. / Von Paul Hartmann. Groß-Folio / 173 Seiten Text und 68 Abbildungen auf Tafeln / Geb. M. 36.—

Die Wandgemälde der St. Sylvester-Kapelle zu Goldbach am Bodensee Von Franz Xaver Kraus. / Groß-Folio / 24 Seiten mit 10 Abbildungen, dazu 8 Tafeln / Geb. M. 32.—

Im gleichen Verlage sind erschienen:

München und seine Bauten Herausgegeben vom Bayer. Architekten- und Ingenieur-Verein / Ein Band in Lexikon 8° mit 832 Seiten Text und 1158 Abbildungen / In Leinen M. 24.—

Meisterzeichnungen neuer deutscher Künstler Herausgegeben von Karl Reichhold / 100 Zeichnungen / 4° / In Pappband M. 5.—, in Leinenband M. 6.50

Demarkationslinien der modernen Kunst Von Hugo von Reininghaus. / Gr. 8° / 181 Seiten mit 33 Abbildungen. / Geheftet M. 4.50, in Leinenband M. 6.—

Entwicklungserscheinungen der modernen Malerei
Von Hugo von Reininghaus. / Gr. 8°. / 144 Seiten mit 47 Abbildungen / Geh. M. 4.50, in Leinenband M. 6.—

Die Baukunst der Cisterzienser Von Hans Rose / 144 Seiten mit 88 Abbildungen nach Aufnahmen des Verfassers / Geheftet M. 6.— / Gebunden M. 7.50.—

Renaissance in der Schweiz Studien über das Eindringen der Renaissance in die Kunst diesseits der Alpen. / Von Gustav Schneeli. / Gr. 8° / 167 Seiten Text mit 54 Abbildungen, dazu 30 Tafeln in Lichtdruck / Geheftet M. 10.—

Donatello Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat / Von Dr. phil. Frida Schottmüller / Groß-Oktavformat mit 62 Bildertafeln / Geheftet M. 6.— / In Halbpergament M. 7.50

Meisterwerke des Städtischen Museums der bildenden Künste zu Leipzig Von Theodor Schreiber / Groß-Folio / 64 Seiten Text und 84 Tafelnin Lichtdruck, dazu ein farbiges Titelbild / In Leinenband M. 60.—

Die zeitgenössische englische Malerei Von Robert de la Sizeranne / Gr. 8° / 259 S. mit 48 Einschaltbildern / In Leinenband M. 10.—

Antonio da Viterbo Ein Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerschule um die Wende des XV. Jahrhunderts / Von Ernst Steinmann / 59 Seiten mit 27 Abbildungen / Geheftet M. 10.—

Hugo von Tschudis gesammelte Schriften zur neueren Kunst Herausgegeben von Dr. E. Schwedeler-Meyer / Gr. 8°. / 253 S. Text / Mit einem Bildnis Tschudis — Geheftet M. 6.— / In Halbpergament M. 7.50

Die klassische Kunst Eine Einführung in die italienische Renaissance von Heinrich Wölfflin / 6. Auflage / Gr. 8° mit 126 erläuternden Abbildungen / Geheftet M. 9.— / In Leinenband M. 11.—

2396
20

CIMABUE.- Benkard, E.: Das literarische Porträt d. Giov. Cimabue. Beitrag z. Gesch. d. Kunstgeschichte. Mchn 1917. 271 S. OHLwd. 40,--

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01881 2764